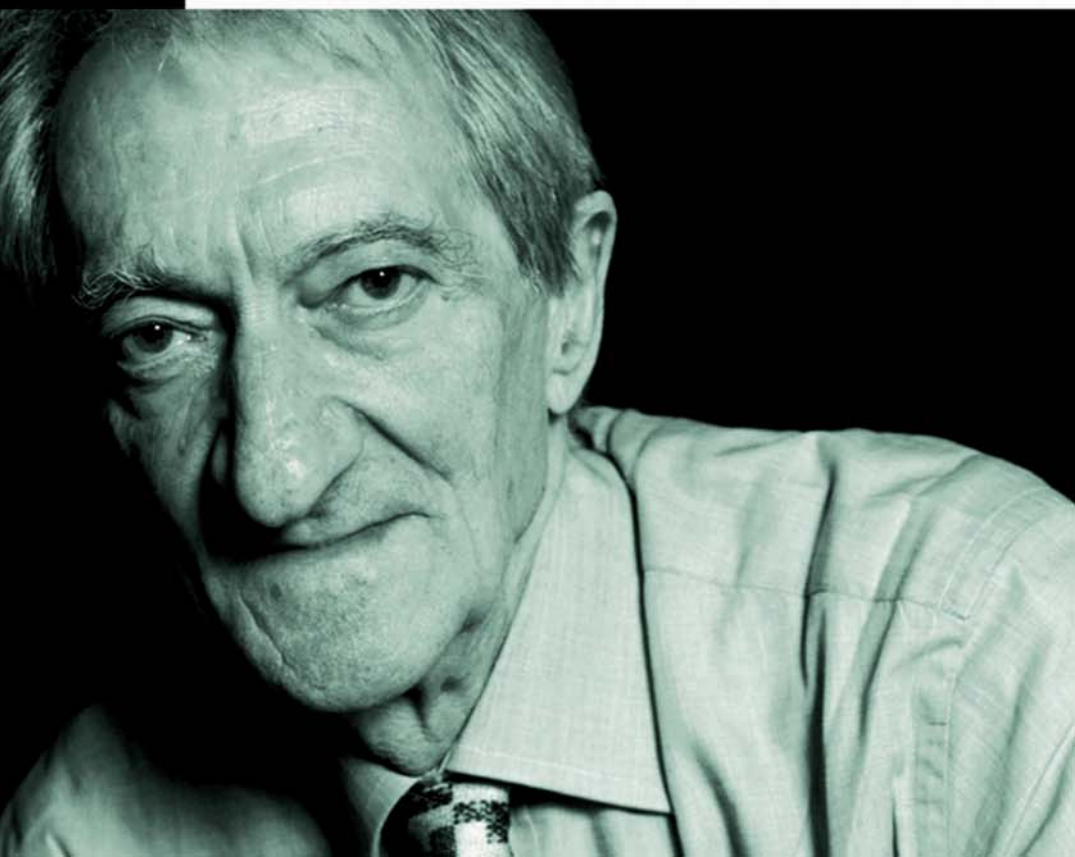
EDOARDO SANGUINETI
Cultura e realtà

Campi
del sapere

Feltrinelli



VISIT…

Campi del sapere / Feltrinelli

EDOARDO SANGUINETI
Cultura e realtà

Feltrinelli

A cura di Erminio Risso

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano
Prima edizione in “Campi del sapere” novembre 2010

Stampa Nuovo Istituto Italiano d’Arti Grafiche - BG

ISBN 978-88-07-10464-0
ISBN PDF 9788807943218

www.feltrinellieditore.it
Libri in uscita, interviste, reading,
commenti e percorsi di lettura.
Aggiornamenti quotidiani

razzismobruttastoria.net

CULTURA E REALTÀ

Nota del curatore

Ogni testo qui riprodotto presenta in calce la data di composizione (che talvolta può anche coincidere con quella di pubblicazione), senza posteriori interventi di riscrittura o di aggiornamento, ma con la semplice correzione di eventuali errori; in questo modo il lettore ha la possibilità di collocare l'intervento nel contesto storico preciso nel quale è maturato e ha visto la luce, e del quale, proprio in virtù di questa costante operativa di Sanguineti, è la precisa e istantanea immagine fotografica. La scelta è stata dettata, in questa particolare situazione, dalla struttura stessa del libro. Se infatti *Ideologia e linguaggio*, in tutte le sue edizioni, si propone, per così dire, come uno sguardo attento alle diverse avanguardie e agli sperimentalismi, pronto ad indicare, in modo più o meno occulto, alcuni percorsi di metodo; se *Il chierico organico* è, foscolianamente, una sorta di storia della letteratura italiana per saggi; *Cultura e realtà* è l'opera che rivela appieno come la committenza in e per Sanguineti sia rappresentata dalla realtà stessa, capace, attraverso inviti a convegni, dibattiti, collaborazioni con altri artisti, o sulla spinta della necessità impellente di trattare temi richiesti dalla situazione contingente, di scandire il ritmo del lavoro intellettuale. In questa maniera, facendo muovere il lettore in una rete dove si incontrano Petronio, Petrarca, Metastasio, Leopardi, Gramsci, Benjamin, Gozzi, Baj, Celestini, per indicare solo alcuni dei nomi possibili, il percorso testuale gli offre una mappa degli interessi privilegiati dell'autore e delle sue diverse e molteplici collaborazioni che, in molti casi, superando il singolo, si presentano, di volta in volta, come i nodi irrisolti o i temi costitutivi del dibattito dell'epoca. Per poter rendere conto di questo processo complesso, il cui esito finale è la creazione di un rizoma, abbiamo scelto per i nostri tasselli un montaggio un poco insolito e irrituale, che però ci è parso l'unico in grado, in un'ottica davvero

intertestuale, di rendere conto dello spirito del tempo, affiancando così letteratura, critica, medicina, teatro, arti. In questo modo la costruzione formale porta alla luce i diversi rapporti tra produzione culturale e realtà effettuale, mettendone a nudo le innumerevoli mediazioni. La rete può alla fine mostrare le connessioni tra parola e mondo reale, e lo spazio della scrittura può diventare il luogo dove il reale si sedimenta in linguaggio, nell'accezione più vasta del termine, dalla semplice dimensione lessicale a quella corporale, in modo che l'uomo, vichianamente, conosca ciò che fa, cioè la storia passata e quella in atto. La costellazione testuale, carica di tensioni, contribuisce così a far saltare il *continuum* della storia e ogni idea di spazio pacificato e neutralizzato per cogliere conflitti decisivi e contraddizioni. Questo processo di interpretazione non solo di testi ma del mondo acquista il suo significato più profondo in una prospettiva dove il comunicare e soprattutto il comunicare e il socializzare il sapere diventano momenti ineludibili verso il tentativo di interpretare il mondo per modificarlo.

La struttura dell'indice è stata approntata e lungamente discussa con Edoardo Sanguineti a partire dall'agosto 2007 e chiusa in maniera definitiva la sera del 6 maggio 2010 a Bologna dopo l'incontro "Edoardo Sanguineti: il mio Novecento", svoltosi nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.

Si ringraziano per la collaborazione nel lavoro di reperimento dei testi, la cui selezione ha permesso di dar vita al libro, Roberta Baj, Talia Pecker Berio, Geppino Cilento, Clara Fiorillo, Alfio Lombardozzi, Valeriano Trubbiani, Marco Vallora, la Biblioteca Universitaria di Genova, la Biblioteca del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova, la Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna; l'autore, il curatore e l'editore sono grati a tutti gli editori che hanno permesso di riprodurre contributi nati per i loro libri e le loro collane.

Un ringraziamento particolare a Niva Lorenzini e a Franco Vazzoler, per preziose segnalazioni, consigli e confronto attivo.

Un grazie molto affettuoso a Luciana e Giulia Sanguineti che hanno contribuito in maniera decisiva con il loro appoggio al completamento del lavoro.

Alla luce dei numerosi contributi proponiamo un quadro riassuntivo delle diverse provenienze, limitandoci a segnalare i luoghi di stampa:

Come si diventa materialisti storici? (Manni, Lecce 2006, Lectio tenuta da Sanguineti per il novantunesimo compleanno di Pietro Ingrao il 20 marzo 2006 a Roma, organizzato dal Centro

studi e iniziative per la Riforma dello Stato, di cui è presidente Mario Tronti);

Classici e no, in *Di fronte ai classici*, a cura di I. Dionigi, Rizzoli, Milano 2002;

Tradurre Seneca tragico in Atti dei convegni "Il mondo scenico di Plauto" e "Seneca i volti del potere", Darficlet, Genova 1995;

Il Satyricon di Petronio è l'introduzione a *Petronio Satyricon*, Einaudi, Torino 2003 (già apparso in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, Le forme, Einaudi, Torino 2002);

Elementi poetici della scuola siciliana in "*Il Paese di Cortesia*" *Omaggio a Federico II nell'VIII Centenario della nascita*, a cura di F. Li Vigni e altri, Erga edizioni, s.d. (1996)(Atti dei convegni interdisciplinari "Suoni e sogni nell'età di Federico II" e "Il paese di cortesia", tenutisi a Genova 24-31 maggio e 7 giugno 1994, e a Offagna (AN) 23-24 luglio 1993);

Il sonetto 19 (Lectura pronunciata il 22 aprile 2004) in "Atti e memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina", volume CXVI (2003-2004), Padova 2004;

L'opera di Francesco Petrarca è il saggio introduttivo a *Francesco Petrarca*, introduzione e scelta di Edoardo Sanguineti, con la collaborazione di Luigino Pizzaleo, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2007;

Preludio a una pastorale è l'introduzione a A. Caro, *Gli amori pastorali di Dafne e di Cloe*, Motta, Milano 1991;

Un Bacco barocco è l'intervento introduttivo a F. Redi, *Bacco in Toscana*, Motta, Milano 1990;

In margine alle lettere di Pietro Metastasio, ora in Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2-5 dicembre 1998), *Il melodramma di Pietro Metastasio*, a cura di E. Sala Di Felice e R.M. Caira Lumetti, Aracne, Roma 2001, Comitato nazionale per le celebrazioni del terzo centenario della nascita di Pietro Metastasio 1698-1998;

Invito a Leopardi è il testo di una conferenza tenuta il 30 ottobre 1998 alla UCLA, Università di Los Angeles;

Carducci giacobino è la relazione per il Convegno Internazionale di studi "Carducci nel suo e nel nostro tempo", Bologna 23-26 maggio 2007;

O come? O come? I racconti milanesi di Giovanni Verga ha visto la luce come *introduzione a G. Verga*, Racconti milanesi Cappelli, Bologna 1979;

Testimonianza di un lettore, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di A.R. Gentilini, il Mulino, Bologna 1999, Atti del convegno omonimo, Faenza 15-16 maggio 1997;

I Canti Pisani, in "Aut Aut" 22 Luglio 1954, e poi in "Il Verri" n. 34, maggio 2007;

Testimonianza su Eliot e Pound, in "Nuova Corrente" 1989, n. 103;

Far vedere i libri è l'introduzione a G. Debenedetti, *Preludi*, Theoria, Roma 1991;

Landolfi e la mistificazione virtuosa, in *Letteratura Italiana I contemporanei*, Marzorati, Milano 1963 poi in *Novecento*, Vol. X, a cura di G. Grana, Marzorati, Milano 1982;

In margine a un capolavoro introduce V. Lanternari, *La grande festa*, Dedalo, Bari 2004 (nuova edizione del saggio del celebre antropologo);

Antropologia e materialismo storico è un contributo presente in *Antropologia e dinamica culturale. Studi in onore di Vittorio Lanternari*, Liguori, Napoli 2009;

Il percorso dalla filosofia alla letteratura, in *"Enrico Filippini tra illuminismo e 'coscienza felice'"*, Atti dell'incontro di studio (Lugano, 7 febbraio 1997), in "Cenobio", Lugano 1997, n. 4;

Alcune ipotesi di sociologia della letteratura, in "L'Immagine Riflessa" settembre-dicembre 1977, n. 3, testo della conferenza tenuta nel novembre 1976 presso l'Istituto Gramsci di Genova;

Cultura e medicina è una conferenza tenuta l'11 settembre 1991 in apertura del X congresso Nazionale dell'Associazione Italiana Gastroenterologi Ospedalieri (AIGO 1991);

A proposito di Piranesi, in "Il Verri" 1, 1962;

Fautrier all'Apollinaire, in "Il Verri" 1, 1959;

Hans Richter a Torino, in "Il Verri" 3, 1962;

Rotorilievi, in *Marcel Duchamp: una collezione italiana*, a cura di Schwarz, Skira, Milano 2006 (Catalogo della mostra omonima);

Secondo futurismo torinese, in "Il Verri" 2, 1962;

"Arte Nuova" a Torino, in "Il Verri" 4, 1959;

Per una nuova figurazione, in "Il Verri" 12, fasc. speciale, 1963;

Intervento per Burri, in "Marcatre", 6/7, maggio-giugno 1964, testo della presentazione, svoltasi alla libreria Einaudi di Roma il 26 marzo 1962, del *Burri* di Cesare Brandi, oltre a Sanguineti, era presente come relatore Giulio Carlo Argan;

Carol, o del bricolage, in *Carol Rama*, Galleria Stampatori Torino 1964, e Galleria La Carabaga, Genova 1964;

L'esilio e il ritorno, in *Carol Rama*, a cura di Lea Vergine, Sagrato del Duomo, Mazzotta, Milano 1985. Questi interventi si trovano in *E. Sanguineti - Carol Rama*, a cura di L. Tozzato e C. Zambianchi, trad. J. Hunt, Masoero editore, Torino 2002;

Carol, o del feticismo, in *Carol Rama, L'occhio degli occhi. Opere dal 1937 al 2005*, a cura di M. Vallora con contributi di G. Dorfles e E. Sanguineti, Skira, Milano 2008 (Catalogo della mostra omonima, Genova, Palazzo Ducale 22 giugno-28 settembre 2008);

Antonio Bueno, in Galleria La Bussola Torino 1953;

Grafica di Antonio Bueno, La Carabaga 1964;

Questo è questo, 1974; tutti gli interventi su Bueno, compreso questo, sono contenuti in *Antonio Bueno*, a cura di E. Sanguineti, Feltrinelli, Milano, 1975 (1953-1975);

Situazione di Baj, in "Evento" aprile-luglio 1959;

L'expression di Baj, in Catalogo VII Biennale San Benedetto del Tronto 1967;

L'ultimo manifesto, in E. Baj, *Opere 1951-2003*, Skira, Milano, 2003;

Yves Klein, in *Yves Klein, la vita, la vita stessa che è l'arte*, a cura di B. Corà e G. Perlein, MAMac Nizza, Museo Pecci Prato, 2000 (solo sulla versione italiana del catalogo della mostra omonima, 28 aprile-4 settembre 2000, Nizza, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001, Prato), già Anselmino, Milano 1975;

Risemantizzazione del reale, su "Marcatre", 14/15, maggio-giugno 1965;

Leopardi figurato, in *Sigillaria*, a cura di Giorgio Voltattorni, Cristoforo Colombo libraio, Ancona 1992, ripreso in *Giacomo Leopardi Viaggi e Transiti, opere di Valerio Trubbiani*, Comitato Regionale Bicentenario Leopardiano, Ancona 1998;

Elogio dell'anarchia, in *La scena del rischio: follia e rassicurazione nelle arti di oggi*, a cura di Lea Vergine, Umberto Allemandi, Torino 1998, Atti del convegno omonimo, Torino, maggio 1996;

In margine a "Dom Juan", contributo introduttivo a Molière, *Don Giovanni*, trad. di Edoardo Sanguineti, il melangolo, Genova 2000;

"La donna serpente" come fiaba in *"La donna serpente" di Carlo Gozzi*, a cura di A. Beniscelli, Edizioni del Teatro Stabile, Genova 1979;

La maschera e la fiaba è saggio introduttivo a E. Sanguineti, *"L'amore delle tre melarance", un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, il melangolo, Genova 2001;

Tristano, o della fine di un mondo, in R. Wagner *Tristan und Isolde*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, stagione 1998/99, Genova 1998;

Il vaudeville tragico, in *L'anima del mondo e il mondo di Čechov*, a cura di Donatella Buongirolami, il melangolo, Genova 2005, Atti del Convegno internazionale di studi omonimo, Genova 12-13 novembre 2004;

I segreti della giara, in *Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di M. De Santis, Olschki, Firenze 2003 (Atti del Convegno Internazionale di Studi omonimo, Siena 7-9 giugno 2001);

Il gesto verbale di Petrolini, in *Petrolini la maschera e la storia*, Laterza, Bari 1984;

Note alle note a "Mahagonny", in *Musica città*, a cura di Luciano Berio, Laterza, Bari 1984;

Rileggere il Novecento, in *MusicaNovecento*, a cura dell'ufficio stampa del teatro comunale dell'Opera di Genova, 1982;

Una pecora nera, introduzione a P. Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Ubulibri, Milano 2007;

Per una teoria della citazione, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di Adele Dei e Rita Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008, Atti del Convegno di Studi omonimo, Firenze 25-26 ottobre 2001.

Genova, 29 maggio 2010 Erminio Risso

I

COME SI DIVENTA MATERIALISTI STORICI?

Io sono naturalmente molto sensibile all'onore che mi è stato fatto, e al piacere che mi è stato procurato, per essere stato invitato qui a parlare oggi a voi, in occasione di questa festa, che tutti sentiamo, credo, con molta partecipazione: il compleanno del compagno Ingrao. Ho scelto questo titolo con un punto interrogativo, come una questione che si pone, a mio parere, non soltanto quale questione importante di ripensamento storico, ma tale da mantenere, io credo, una profonda attualità. Perché credo che sia possibile, ancora oggi, diventare materialisti storici. Anzi, potrei dire che ho messo, per una sorta di cautela, un punto interrogativo soltanto per rendere evidente che si tratta di un problema complesso, da meditare, e quello che vi offrirò oggi è semplicemente una specie di schema preventivo.

Non ho steso nessun testo: ho una scaletta e un pacchetto di fotocopie per alcune citazioni. Credo che ad un certo momento, ma lo faccio già adesso, citerò una frase che amo molto di Walter Benjamin: "Non ho niente da dire, soltanto da mostrare". E l'idea che un discorso possa fondarsi su sole citazioni, idea che, come è noto, era una sorta di ideale sublime per Benjamin – se posso modestamente associarmi nell'ammirazione di questo progetto – è valida anche per me. Non mi dispiacerà, poiché è previsto dalla cortesia degli organizzatori, che questo testo venga poi pubblicato, una volta che sia stato scritto. E forse toglierei il punto interrogativo. Sarebbe interessante proporlo come una specie di manualetto, un poco come si potrebbe scrivere un libro che avesse come tema: *Come coltivare bene i fiori sopra le terrazze romane*. Così, *Come si diventa materialisti storici* non come un problema, ma piuttosto come una breve guida per incitare a un fai-da-te riguardo all'atteggiamento da assumere, a livello del pensiero e a livello della pratica concreta, nella nostra vita quotidiana.

Perché ho scelto questo tema? Per tante ragioni, ma quello che mi ha sempre interessato è il fatto che, in tutta la tradizione del materialismo storico, si afferma che la classe proletaria riceve la coscienza dall'esterno. L'essere proletari è una condizione di fatto, ma la coscienza dell'essere proletari e dei significati della responsabilità e delle possibilità che il ritrovarsi in tale condizione sociale pone, è altra cosa. È pressoché considerato un principio da non discutere più – e non è stato mai, in fondo, che io sappia, largamente discusso – l'idea che sono gli intellettuali che (viene subito in mente naturalmente l'immagine dell'"intellettuale organico" suggerita da Gramsci) portano la coscienza di classe a un gruppo sociale fondamentale ed essenziale come il proletariato, il quale da solo, per ragioni storiche molto complesse, non aveva, e in un certo senso non ha ancora elaborato – non in quanto proletari in ogni caso – una sua prospettiva culturale autonoma.

Marx e Engels non erano specificamente proletari, anzi erano piuttosto lontani come uomini di classe, e diedero l'esempio di qualcuno che, esterno alla classe, assume come compito preciso (da questo nasce – se da altro non nascesse – il *Manifesto* del '48) quello di costituire un partito, e di dare, attraverso la costituzione di questo partito, coscienza di classe a una classe che non ha la coscienza – in questo segnando una differenza nei confronti di un lungo processo storico di una borghesia che, attraverso un lavoro secolare, era riuscita a costituire i propri intellettuali. E – ho già fatto il nome di Gramsci e lo farò ancora – quando Gramsci affronta il problema del ruolo degli intellettuali, della storia degli intellettuali, che è uno dei punti come si sa più significativi delle sue riflessioni, massime nei *Quaderni del carcere,* offre precisamente questa prospettiva: tocca al proletariato riuscire a costituire dei gruppi intellettuali, che si presentano ormai con una funzione politica diretta, consapevoli del ruolo storico che, allora si diceva, perché allora era storicamente esatto, la classe operaia doveva assumere.

Anche se, tuttavia, gli *Arbeiter* di cui parla Marx non sono necessariamente la classe operaia. Lo sono in una condizione storica specifica. Tanto che oggi c'è una tendenza molto forte a far coincidere la fine del proletariato con la fine della classe operaia. Ma questa è, a mio parere, una identificazione impropria. Quello che Marx e Engels hanno in mente è la classe degli sfruttati, dei proletari, e tutta la loro visione dipende dall'idea che, col processo storico in atto, e con la previsione che, per quel tanto di cui erano capaci (ed erano capaci piuttosto di forti previsioni, a mio giudizio), riuscirono a formulare, le due classi essenziali avrebbero ridotto a questo contrasto decisivo tra borghesia e proletariato, tra capitalismo e – per il momento – classe

operaia, tutto l'insieme dei conflitti di classe, stringendosi in un dialogo evidentemente mortale, in qualche modo, che avrebbe occupato il resto della storia dell'età borghese.

A questo punto allora si potrebbe porre la seguente questione: ma come gli intellettuali acquistano coscienza di classe? Perché, se la coscienza di classe presso i proletari è assunta a partire dai gruppi intellettuali, questi gruppi intellettuali da dove la cavano? Una risposta molto chiara, se volete, viene prima di tutto da Marx ed Engels, i quali hanno molto riccamente, anche se non programmaticamente, nei loro testi, fatto riferimento alla loro storia, alla loro formazione. Ci sono indicazioni che sono diventate in un certo periodo quasi manualisticamente obbligate. Gli utopisti francesi, gli economisti inglesi, la filosofia dialettica hegeliana, come in una sorta di maneggevole catechismo, divenivano gli strumenti da cui era partita una visione dialettica materialistica.

Dunque, in qualche modo, alle origini sta già un paradigma esplicativo, ma naturalmente ha un valore molto particolare perché si tratta di un momento aurorale, iniziatico. Vorrei ricordare, a questo proposito, come tratto molto importante, la sottolineatura costante che viene fatta – da Marx particolarmente, ma anche da Engels –: "Non abbiamo inventato niente". Perché si sapeva che esistevano le classi, si è sempre saputo che esistevano i conflitti di classe, si è sempre riconosciuto il ruolo (sempre vuol dire nella cultura borghese matura) dell'economia come motore dinamico della storia essenziale, e una qualche idea di dialettica si era sviluppata, almeno nella forma idealistica consolidata nella Germania, che rappresentava il grande laboratorio intellettuale di allora (al di qua e al di là del Reno era distribuita provvidenzialmente una sorta di divisione di compiti storici, per cui in Francia si faceva quello che in Germania si pensava).

Ma una volta pubblicato il *Manifesto,* una volta che questa coscienza viene elaborata e l'idea originale sostenuta da Marx e Engels è come limitata alla proposizione: "Proletari di tutto il mondo, unitevi!", che è, per loro dichiarazione, la sola cosa di cui si rendono responsabili, e cioè al di là di quelle che sono le conoscenze, a integrarle, a svilupparle, e per tanti riguardi a rovesciarle – perché l'essenziale momento è il rovesciamento della dialettica hegeliana – bene, esiste solo quest'idea fondamentalmente: che l'ultima classe che può rivestire un ruolo decisivo nello sviluppo storico è quella che potenzialmente è in grado di porre fine alle lotte di classe. Come classe ultima del processo storico essa non si limita ad un'acquisizione di poteri in modo – come è accaduto molte volte – da sostituirsi alla classe precedentemente dominante, ma punta a porre fine, una volta per

tutte, attraverso la mediazione di una "dittatura del proletariato", con la conclusione quindi della dittatura borghese, alle dittature storiche e aprire, per così dire, il regno della libertà. Io ho sempre guardato con molta meraviglia alla critica conservatrice nei confronti del marxismo, quando viene rimproverato costantemente a Marx e Engels di non aver mai elaborato una "teoria dello Stato", di non aver mai offerto un programma concreto, di fronte alla categoria "Comunismo" e affini. Ma sarebbe stato assurdo da parte loro fare qualcosa del genere, poiché il principio fondamentale è precisamente la *distruzione* dello Stato, la quale avviene certamente attraverso l'assunzione di una dittatura proletaria, ma che ha precisamente il ruolo di annullare se stessa.

Mille volte Marx spiega quello che accadrà dopo, ma proprio spiegando che non lo sa, e non può saperlo. Ma non solo. Penso a Engels, per esempio quando si pone il problema di cosa accadrà della famiglia dopo che si è soppressa la famiglia borghese, dopo che Marx ha spiegato insieme a lui chiaramente fin dal *Manifesto*: "La distruzione della famiglia non siamo noi a volerla". Chi la compie? Come accade storicamente? È il capitalismo che distrugge i valori familiari e, anzi, sgombra il campo – è il suo compito storico – da tutte le mitologie affettive psicologiche sacrali che accompagnano la famiglia, mettendo in luce un nudo rapporto economico come costitutivo, e come persone degne di stima avevano, del resto, molto giustamente visto nella loro attività rivoluzionaria. Basti pensare a certe parole famose di Kant sopra il matrimonio, il suo fondamento giuridico, l'uso reciproco degli organi sessuali e cose di questo genere, che come sgombero delle sovrastrutture ideologiche fantasmatiche patetiche mitiche religiose non è niente male.

Il problema però si pone certamente in modo diverso quando, come dicevo, elaborato il *Manifesto,* costituito un partito, e per giunta accompagnato tutto questo da indizi evidenti di sviluppo di coscienza nel proletariato, bene: che cosa accade agli intellettuali che si trovano di fronte a questo? È una conversione di tipo intellettuale, poniamo, come può accadere ad un filosofo neoplatonico che un bel giorno decide invece di passare ad essere uno strutturalista di ferro. Il mondo è pieno di conversioni di pensiero: si è educati in un certo ambiente, si assume una qualche posizione, poi questa viene approfondita, sviluppata, contraddetta, abbandonata, respinta e via dicendo. E dopo è semplicemente un problema di coscienza intellettuale, oppure ci sono elementi di ordine, come dire, empirico? C'è una storia esistenziale specifica e difficilissima da schematizzare – si potrebbe dire: "le vie dell'inferno sono infinite"; cioè si può giungere alla stessa conclusione per ragioni estremamente differenziate e non schematizzabili in una sorta di percorso ideale e strut-

turato. Ma è possibile ragionare comunque sopra, non dico delle tipologie, tanto meno delle statistiche, per cui il materialismo storico possa essere assunto, e porre qualche problema di ordine generale? Ecco, da questo deriva la ragione del mio punto interrogativo.

Allora vorrei fare subito riferimento a quello che considero il pensatore più significativo che ha affrontato questo ordine di problemi: egli è naturalmente Lukács, autore di un'opera tanto celebre quanto credo, ormai, pochissimo letta, salvo da specialisti, storici e consimili: *Storia e coscienza di classe*. Libro contestatissimo, com'è noto, intorno a cui si travagliò enormemente Lukács; il saggio sopra la *Coscienza di classe* è del '20, dunque un anno delicatissimo, sia che si pensi a quello che di recente era accaduto nella storia europea, oppure a quello che stava per accadere nella storia europea. Ma la cosa veramente importante è la Prefazione, tanto esecrata quanto discussa, quanto controversa, che egli stenderà nel '67, facendo quella famosa autocritica per cui, com'è noto, il testo di *Storia e coscienza di classe* è giudicato da Lukács con molte riserve. Si trattò realmente di una solenne autocritica.

Tra le cose che hanno reso controversa quest'opera, fino a suscitare una certa stanchezza e infine indurre molti lettori a metterla in un deposito storico e ad archiviarla e non riproporla – com'è noto, particolarmente nel Sessantotto tedesco, ci fu un dibattito molto ampio; anche in Italia è apparso un volume che raccoglie tale dibattito intorno a *Storia e coscienza di classe* – nel complesso, salvo alcuni apporti filologici, perché pura occasione di recuperare alcuni scritti marginali di Lukács del periodo, c'è stato un dibattito che si è rivelato comunque effimero e che ha dato scarsissimi risultati, tanto nell'ordine teorico quanto, ovviamente, nell'ordine pratico.

Qui vorrei ricordare che il saggio *Coscienza di classe,* che costituisce uno dei capitoli del libro, pone cinque domande che possono essere utilmente ricordate in questa sede e a cui corrispondono i cinque paragrafi con i quali queste sono sviluppate. Anzitutto, che cosa si deve intendere, dal punto di vista teorico, per *coscienza di classe*. In secondo luogo qual è, dal punto di vista pratico, la funzione della coscienza di classe così intesa nella stessa lotta di classe? A tutto ciò va ricollegato un interrogativo ulteriore a proposito della coscienza di classe: si tratta di una questione sociologica "generale", oppure essa rappresenta per il proletariato qualcosa di totalmente diverso rispetto ad ogni altra classe finora apparsa nella storia? Ed infine, l'essenza e la funzione della coscienza di classe sono qualcosa di unitario oppure si possono distinguere diversi livelli e strati? Quinta ed ul-

tima questione: in caso di risposta affermativa, qual è il loro significato pratico nella lotta di classe del proletariato?

Sarebbe una vana ambizione quella di riassumere qui i cinque punti; in più lo scritto è di dimensioni sobrie, ma naturalmente, proprio per questo estremamente intenso. Al più citerò una proposizione che è, in qualche modo, conclusiva, tanto per dare un assaggio – e spero che questo assaggio metta appetito a qualche ex lettore, o non lettore eventualmente, di questo testo: *"Il proletariato si realizza soltanto in quanto si sopprime, in quanto porta ad effettuazione la società senza classi conducendo fino all'ultimo la propria lotta di classe"*. Che è cosa alla quale già accennavo, ma che rende tanto più interessante, allora, la questione della Prefazione con cui questo libro viene sconfessato dall'autore.

Perché questa Prefazione mi pare particolarmente interessante? Perché secondo me è il più grande documento elaborato da qualcuno che racconta, con grande penetrazione, gli anni del suo – sono parole sue – "apprendistato del marxismo". In questo scritto l'autore raccoglie e spiega gli scritti fra il '18 e il '30 e spiega come egli sia diventato marxista, o se preferite materialista storico (io preferisco sempre dire così). E ci sono due elementi che vorrei sottolineare. Il primo è questa strana sorta di autocritica; perché questa autocritica è insieme un'autoapologia: Lukács spiega come, in fondo, le cose che gli sono accadute nella mente e nell'attività pratica e politica, svolta per esempio negli anni d'Ungheria e poi nell'esilio a Vienna, siano andate così perché non potevano, date le circostanze, che andare così; e che l'itinerario e le contraddizioni, le difficoltà che egli ha incontrato non erano solo dei tratti personali, ma erano indizi di problemi oggettivi che si ponevano in quel momento al proletariato. Non erano esibizione di un documento personale, ma una riflessione che aveva un significato infinitamente più largo che un narcisistico ripensamento – sia pure intenso da parte di un uomo che era partito da posizioni prima di tutto di ordine etico ideale: si trattava di collegare lo sviluppo personale a un cammino più generale, individuando, nei nodi essenziali da lui percorsi, una serie di problemi che trascendevano di molto la sua persona.

La seconda cosa è – come dicevo – il fatto che l'autocritica diventa autoapologia. Perché nel radicare la propria storia personale negli eventi oggettivi, in fondo, egli viene a giustificare, in termini storici concreti, quello che potrebbe essere in astratto un insieme di scelte da rimproverarsi a lui e che gli furono, infatti, largamente rimproverate.

Egli dice: non voglio risalire alle mie "origini" – anche qui sono pagine dense, benché anche queste non lunghissime e difficilissime da riassumere – ma egli muove, in ogni caso, accennan-

do a quella che definisce "la propria preistoria", cioè il momento in cui ancora non si è posto il problema del marxismo come tale, benché – e comincia così, raccontando – avesse letto qualcosa di Marx già come studente liceale. "Intorno al 1908 presi in considerazione anche *Il capitale,* per dare un fondamento sociologico alla mia monografia sul dramma moderno." Cioè, lì parte un momento talmente aurorale, in cui l'interesse verso il materialismo storico è semplicemente interesse di un intellettuale che deve affrontare alcuni problemi di vasta portata – l'ideale tragico, e una certa, come poi sarà battezzata, sociologia della letteratura – e, per poter avere una visione più larga, deve tener conto di tutto quello che, nella visione marxista, è stato suggerito, ma, come egli spiega, guarda a un Marx "sociologo" visto attraverso lenti metodologiche ampiamente condizionate da Simmel e da Max Weber. E poi c'è la lettura di Hegel, che diventa decisiva – e che del resto sarà decisiva per tutta la sua vita: e uno dei limiti, forse, proprio della posizione lukácsiana fu quello di aver mantenuto fino in fondo una sorta di subordinazione, che in sostanza si spiega proprio con questi ragionamenti intorno alle proprie vicende, nei confronti di Hegel. Ma egli osserva che aveva addirittura progettato, per esempio, un libro su Kierkegaard, che aveva fatto i conti, evidentemente, con la filosofia di Sorel, che durante la guerra aveva preso conoscenza delle opere di Rosa Luxemburg, ma che in quel tempo, per esempio, ignorava le posizioni di Lenin, e considerava come uno dei deficit strutturali degli anni del suo avvicinamento al marxismo aver conosciuto, male dapprima, tardi e con scarsa comprensione poi, le opere di Lenin.

Il passaggio da una classe alla classe che è ad essa specificamente nemica è un processo molto complicato. Lukács si sente un borghese e passa da una classe all'altra e, ad ogni passaggio che compie, egli mette in rilievo quello che di positivo ha acquistato attraverso i residui di portata culturale e psicologica, esistenziale e teorica, dalla sua visione originaria. Quanto ha ricavato di positivo, facendo un esempio, dall'anticapitalismo romantico, di cui troverà poi, se altro non fosse, traccia nel *Manifesto* stesso, una volta davvero letto e pensato?

L'autocritica o l'autoapologia di Lukács è tanto più rilevante perché non implica solo questo itinerario teorico ma anche un itinerario – come forse ho accennato – pratico, perché egli si impegna politicamente. Anzi, si può dire che la conclusione dello scritto del '67 è il definitivo passaggio dall'impegno politico al puro impegno intellettuale. Lukács si considera, in base alle critiche che si è venuto facendo e alla complessità delle questioni che, a partire dal '67, egli intende affrontare, meno atto di quanto potesse sperare all'attività politica concreta. Il suo ruolo è un

ruolo eminentemente intellettuale, teorico, e naturalmente il rapporto teoria-prassi è uno dei temi che dovrà affrontare, come ogni materialista storico; ma, insomma, diventa decisivo tutto questo ripensamento della propria esistenza, anche per una decisione di statuto, oserei dire, professionale molto semplicemente, o di economia generale della propria riflessione e del proprio pensiero.

Io mi permetterò di utilizzare – *si parva licet* – anche qualche tratto personale mio, e, senza fare per questo nulla di paragonabile a quell'autocritica o a quell'autoapologia, dire qualcosa che forse può avere un interesse più largo di una mia storia personale perché, in qualche modo evidentemente anche io ho sperimentato, essendomi trovato all'interno di una formazione di cultura borghese, un itinerario, che certamente non è mio esclusivo, che moltissimi certo hanno attraversato, e che, senza nessuna pretesa, è inutile dirlo, di ordine paradigmatico particolarmente evidente, forse può aiutare qualcuno a trovare delle differenze o delle analogie, e ripensare a qualche tratto della propria esperienza.

Nella mia vita io ricordo particolarmente due episodi, e credo di non essere il solo che ha vissuto qualcosa del genere. Il primo episodio è legato a un personaggio che si chiamava Fedele. Era un ragazzo che io conobbi quando, negli anni della guerra, la seconda guerra mondiale, andavo a giocare, come accadeva ai ragazzi del quartiere – nel '40 avevo dieci anni – su un viale: allora abitavo a Torino, in quello che oggi si chiama Corso Matteotti e allora si chiamava Corso Oporto. Alla sera si trovavano i ragazzi miei coetanei, anno più anno meno, e le figlie delle portinaie, che erano le sole fanciulle che avevano l'accesso, in qualche modo, a questo viale, e che quindi rappresentavano, ai miei occhi, un archetipo di femminilità. A queste era facilmente concesso affacciarsi sulla porta degli edifici, e per combinazione nella zona dove abitavo c'erano molte portinerie e molte figlie di portinaie, e così, un passo dopo l'altro, venivano ad aggregarsi, sia pure con cautela e discrezione, e questo le rendeva ancora più rilevanti, alla piccola nostra banda di giovinettini, o maschietti, come si dice oggi. Un giorno comparve un tale che non apparteneva al quartiere; aveva alcuni anni di più, poteva avere quattordici o quindici anni. Era un operaio. Passando di lì, non so per quale occasione, né da dove arrivasse, ad un certo momento si ferma, dà un calcio al pallone col quale giocavamo, e si comincia a giocare insieme, e a chiacchierare con questa piccola banda. Credo che per gli altri ragazzi che erano con me non fu un incontro significativo. Per me lo fu moltissimo. Perché fu la rivelazione che esistevano persone al cui mondo non partecipavo, e che erano, in qualche modo, di un'altra razza. Non era

in nessun modo un borghese, era un operaio, e compariva nella veste, però, di un giovane che veniva così, a intrattenersi *en passant* con altri giovani che erano lì a divertirsi. Fu una rivelazione perché non è che io non avessi mai visto degli operai, dei lavoratori, o dei proletari in vita mia, ma nel momento in cui svolgevano le loro funzioni quotidiane. Sarà pure venuto, certamente – anche se io ne conservo memoria poco significativa – qualcuno ad aggiustare un rubinetto che non funzionava, o altre cose di questo genere, con cui poi si poteva anche scambiare qualche parola all'occasione. Ma naturalmente, da questo a rendersi conto che erano, in qualche modo, d'una razza diversa, correva molto. Invece scoprii che esisteva veramente un altro pianeta, e lo scoprii perché, immediatamente, anche per una certa differenza di anni, età e ideologia si legavano fortemente insieme. Costui non era religioso per niente, ma quando dico "per niente" non dico semplicemente che era indifferente alle pratiche religiose; no, era un miscredente tranquillo. Inoltre aveva un tipo di idea della sessualità, del maschile e femminile, e cose di questo genere, alla quale non partecipavo in nessun modo, non solo perché empiricamente ero al di qua di una quantità di esperienze concrete, ma perché ne avevo un'idea assolutamente favolosa, come si addice a qualcuno che ha dieci anni, ed è investito da un certo tipo di educazione.

Fu la scoperta di un altro mondo. Lui ritornò qualche volta a passare da quelle parti perché gli piaceva, evidentemente, anche questo tipo di colloquio, perché probabilmente anche lui scopriva, attraverso questa conversazione, figure di altra specie di cui poteva, probabilmente, già avere molta conoscenza, ma con cui aveva avuto certamente poco dialogo. Insomma, ci annusavamo a vicenda, come può accadere a due specie di cani che si incontrano così passeggiando, e poi i padroni si intrattengono tra loro conversando; si annusano anch'essi e c'è qualche tratto che suscita stupore, perplessità, e in ogni caso interesse. Lui era interessato a capire perché io pensavo le cose che pensavo, perché mi comportavo in certi modi, e io ero ugualmente interessato a capire questo, in lui e in me.

È bene che io racconti la conclusione. L'ho perduto praticamente da allora, ma ci fu un incontro il giorno della liberazione di Torino. Erano scesi i partigiani in città. Io abitavo proprio all'angolo di Corso Oporto, dinanzi al quale c'era il comando militare delle SS e dei fascisti. La città fu abbandonata di notte dalle SS, che tentarono di fuggire e furono poi bloccate, in fuga, fuori da Torino, dai partigiani che stavano arrivando. E lui arrivò col rosso fazzoletto partigiano al collo, con un mitra, e quello integrò definitivamente la mia immagine di lui.

Da questo a capire che esistevano i proletari, non come cate-

goria astratta, che del resto a quell'epoca avrei ignorato comunque, ma come fatto concreto, come fatto umano, e che questo coincideva con una certa idea di rivoluzione proletaria, che nel momento si manifestava attraverso la vittoriosa guerra contro il nazifascismo, il passo fu relativamente breve – tutto ciò naturalmente cominciò a modificare radicalmente la mia visione del mondo. Dopo, le mie posizioni si trasformarono sempre più sulla base di una esperienza culturale molto legata ad un certo irrazionalismo, quello che Lukács condannerà nella *Distruzione della ragione*. I grandi irrazionalisti furono per molto tempo i miei educatori. Da giovane fui incantato da Nietzsche, poi da Kierkegaard, poi da Schopenhauer, poi da Heidegger. Credo che molti siano passati in questo modo, prima di arrivare, poniamo, a Sartre; e non dico tanto il Sartre de *L'Être et le Néant,* ma il Sartre della *Critique de la raison dialectique,* che avrebbe potuto contribuire naturalmente in modo molto più forte alle mie metamorfosi mentali e pratiche – ma ormai vi giungevo "avvertito". Ma più tardi, quando io cominciai ad orientarmi verso una possibilità di professione intellettuale, negli anni del liceo, questi irrazionalisti si rivelarono dei maestri. Scoprii sempre di più che quello che mi interessava era la reazione da destra contro il capitalismo. Erano apologeti del capitalismo, beninteso. Heidegger è un filosofo nazista, non si discute. E non per le sue compromissioni politiche, ma perché il suo è un pensiero intrinsecamente nazista. Questo non impediva di scoprire in Heidegger certe critiche sopra la volgarità della chiacchiera borghese, del "si" – non impediva di scoprire in Heidegger un pensatore che denunciava, per esempio, una manipolazione dell'idea di morte, e il mercato della morte, come veniva sviluppato all'interno della borghesia. Che questo fosse fatto, poi, in vista di un "essere per la morte" in nome del quale si poteva fare una sostanziale apologia delle posizioni naziste, poteva diventare assolutamente secondario di fronte alla quantità di problemi che egli veniva ponendo e che erano, per dirla nella maniera più schematica possibile, perfettamente "leggibili da sinistra". Insomma, venivo scoprendo quello che avrei più tardi scoperto quando in Marx e in Engels trovavo l'apologia di Balzac.

Questi fu un grandissimo scrittore reazionario, ma un vero, grande realista, che, da destra, riuscì a capire il carattere catastrofico e rovinoso del dominio borghese in nome di un rimpianto del legittimismo, della monarchia, del cattolicesimo, ecc., ma che valeva infinitamente di più come diagnosi corretta dello stato delle cose, dello stato della questione e di appoggio al *"che fare?"* di quei maledetti poeti socialisti che Engels scherniva rabbiosamente, e che proponevano mondi ideali, soli dell'avvenire, felicità future, sorti magnifiche e progressive, e non dice-

vano niente. Facevano della mera retorica, laddove Balzac insegnava davvero come le cose procedevano, dettando un quadro della borghesia da cui finalmente si poteva imparare qualcosa. Questo servì poi, molto più tardi, a confermare in me quelli che naturalmente erano, prima, dei puri sospetti.

Lì entra un altro amico, un compagno di scuola, Nino, figlio d'operai credo, iscritto al Partito, che mi induce a recarmi in federazione. Io non mi iscrissi al Partito, non mi iscriverò mai a niente per tutta la vita, però, di certo, mi feci un'idea di che cos'era il Partito Comunista Italiano. Conobbi gli operai impegnati, conobbi coloro che erano i dirigenti, i segretari, ecc. Non si facevano, poi, straordinarie conversazioni. Conobbi il cinema sovietico. Ero passato, un poco alla volta, da una posizione che fondamentalmente era di tipo anarchico – e anche qui, non nel senso politico, ma, come mi è accaduto qualche volta di dire, nel senso di un anarchismo ancora più radicale, se possibile, cioè proprio di un rifiuto, etimologicamente, di qualunque ἀρχή, non volevo avere nessun *a priori,* insomma; scriverò molto più tardi in una mia poesia un verso, se posso osare anche di citare un verso mio: "Non ho creduto in niente". Questa proposizione mi suscitò molti contrasti presso alcuni benevoli amici che mi dicevano: "Ma come, ma proprio tu? Uomo dell'*ideologia e linguaggio,* tu che sei ostinato, tenace, testone, nello sviluppare i tuoi principi dici adesso: *Non ho creduto in niente?*". Tuttavia è una cosa che io penso a fondo, se per credere si intenda il pensare astrattamente che sia possibile raggiungere una sorta di verità, di certezza sulla quale riposare. A mio parere, il materialismo storico in tanto è importante, in tanto per me è significativo, in quanto costituisce l'abolizione di qualunque tipo di fideismo, di riposo in una verità posseduta, ed esiste proprio e soltanto nell'ordine della critica, della contestazione e dell'analisi – per quel che umanamente è possibile – corretta delle cose.

Dirò subito una cosa che mi sta a cuore: io uso la parola "ideologia" positivamente. Questo può apparire strano in un materialista storico, e la cosa è discussa persino nella Prefazione di Lukács, a cui facevo riferimento. L'uso fondamentale in Marx è naturalmente un uso negativo: l'ideologia è la falsa coscienza. A ciò io tendo a rispondere così: a questo mondo non ci sono che false coscienze. Perché nessuno è in grado di raggiungere una coscienza che non sia in qualche modo fondata sopra delle ipotesi, sopra una certa serie di prospettive, di risultati di esperienze, che non possono che essere parziali se davvero è vero che la coscienza viene dopo la realtà, e che prima esiste la realtà in una complessità tale che nessuno può dire: finalmente ho capito il mondo. No. Tutto quello che si può fare è crearsi una falsa coscienza, se così posso dire, che sia meno falsa di un'al-

tra, ma naturalmente io sono il giudice e il responsabile di questa posizione, mi confronto con un cumulo di altrettanto numerose false coscienze che mi circondano, e qui è il bello, e possiamo discutere, ma possiamo soprattutto confrontarci nella lotta politica. Perché la discussione è un elemento concreto molto particolare, che se ha senso è un fare, e non è un dibattito contemplativo, non è un dibattito teorico; in questo momento medesimo io sto, nella misera dimensione di cui sono capace, comunque tentando, qui, di fare qualcosa. Non parlo perché voglio comunicare delle idee, ma comunicare una proposta pratica, qualcosa di praticabile, qualcosa che io cerco di praticare e che sottopongo ovviamente al vostro giudizio.

Allora il compagno di scuola rappresentò, come dire, una fase più evoluta di chi è impegnato, e mi diede il senso di questo impegno. Era un uomo di grandissima abilità come lo erano spesso i propagandisti dell'idea comunista nel Partito di allora. Pieni di attenzione, di riguardo alla debolezza di coloro che non erano ancora conquistati alla causa. Ne comprendevano le ragioni. Se io facevo obiezioni di fronte al socialismo reale, mi dicevano: "Ma certo, capisco benissimo, anche io ho condiviso molto di quello che tu dici. Tieni conto però che... ecc. ecc.", e questo poteva andare avanti all'infinito. Forse, se mai fossimo rimasti giovani, all'epoca in cui i dialoghi tra due persone spesso hanno grande significato, adesso saremmo ancora lì a discutere.

In ogni caso nel '62, ormai diventato già, in qualche modo, responsabile, raggiunta ormai abbondantemente l'età della ragione, pubblico un libro su Alberto Moravia. Lo cito, perché questo libro conteneva un capitolo che mi stava molto a cuore, che era il capitolo dedicato ad *Agostino*. *Agostino* è un grande libro, è un libro di un grande realista, e tutto il sugo di *Agostino,* ai miei occhi, stava in una cosa che io forse potevo capire meglio di tanti altri rileggendola. È un libro politico. Agostino è un ragazzo tutto chiuso nell'ideologia borghese, di buona famiglia, un ragazzo per bene che si imbatte in una torma di ragazzacci, una banda, una *gang* poco raccomandabile. E scopre – esattamente come io avevo scoperto con quel ragazzo, Fedele, che farebbe pensare davvero che *nomen est omen* – al tempo stesso, in piena coincidenza, la differenza sessuale e la differenza sociale. E le scopre, naturalmente, in maniera spaventevole, perché è una piccola banda di delinquenti di fronte alla quale si trova, che lo schernisce e lo umilia fino in fondo perché è un borghese. Malgrado questo Agostino capisce che sta ricevendo grandi insegnamenti. La visione di Moravia è naturalmente la visione di uno che ha letto male Freud, ha letto male Marx, comunque conosce queste posizioni, pressappoco come le può conoscere chi

legge un giornale femminile e osserva le risposte da piccola posta, opinioni sociologiche o interpretazioni di sogni, fatte per una tale clientela. Però Moravia era uomo di intelletto. La visione che egli offre del mondo proletario, che poi non è proletario, ma degli altri, dei diversi, di coloro che non sono borghesi, è una visione catastrofica. Sono delinquenti, in fin dei conti. Agostino è in un'*impasse,* in qualche modo, insolubile. Se vuole capire il mondo deve capire l'enorme importanza che ha per lui capire che è chiuso in una classe. Ma uscire da questa chiusura vuol dire degradarsi. E il libro si conclude non concludendo. Moravia non poteva pensare naturalmente a una "conversione di classe"; Moravia è un borghese – un borghese intelligente; e aveva quel tanto di realismo che gli permetteva di descrivere la crisi di un ragazzo, nella sua coscienza di classe come nella sua coscienza erotica. La coppia Freud-Marx è una coppia canonica d'epoca, oltre che specificamente chiave di volta, grimaldello per aprire le porte nel pensiero moraviano. La cosa si conclude, com'è noto, col bambino ossessionato ancora dall'immagine materna, che tenta di entrare in un postribolo, viene respinto e comprende che passeranno molti anni, non ricordo ora le parole esatte, prima che egli possa affrontare realmente quello che è il suo problema.

In ogni caso, se posso ancora aggiungere un tratto personale, io sono sempre rimasto molto impressionato da un raccontino de *Le storie del signor Keuner* di Brecht, dove si racconta che un tale incontra un amico dopo molti anni, e l'amico gli dice: "Non sei mutato per niente", e lui impallidisce. Io mi definisco volentieri "aspirante materialista storico", credo che sia un lusso dichiararsi materialisti storici e sia una conquista che non si può prendere alla leggera. Gli anni di apprendistato continuano per tutta la vita. Rispondendo ad un piccolo questionario, una volta, alla domanda: "Qual è il suo difetto maggiore?", dissi: l'ostinazione. "E la sua migliore virtù, a suo parere, qual è?": l'ostinazione. E, in effetti, sono ostinato. Mi sono domandato appunto, se non fossi un poco in errore come quell'eroe brechtiano di fronte a questo problema, di non esser mutato. Ma poi mi sono accorto che: ero partito come irrazionalista e anarchico; ero diventato uno stalinista molto rigido, cosa che mi pareva allora naturalissima, dovendo scegliere tra capitalismo e socialismo – per dirla molto in breve: tra l'imperialismo americano (e la sua espressione allora involontariamente connessa ma suprema che era il nazismo), da un lato, e lo stalinismo reale, dall'altro –; poi sono diventato filocinese, perché mi pareva che ciò potesse rappresentare un superamento delle burocratizzazioni del socialismo reale; non faccio l'elenco delle tappe presso cui sono passato, ma credo che l'ultimo approdo significativo, come precisa

posizione, fosse il compromesso storico e l'eurocomunismo di Berlinguer, e questo nell'epoca stessa in cui io mi trovai a far parte del Parlamento (entrai in Parlamento nel '79 e ne uscii nell'83). Dopo, accadde qualcosa che io giudico terribile, e cioè la fine del Partito Comunista Italiano, evento del quale penso che tutti stiamo ancora pagando il prezzo.

Ma quando mi domandano: "Che cosa pensi di fare come intellettuale? Che cosa pensi, in ogni caso, che debbano fare gli intellettuali?", la mia risposta è: Quello che hanno fatto sempre, se hanno svolto il loro ruolo. E cioè di collaborare a diffondere o consolidare, per quel tanto o pochissimo di cui sono capaci, la coscienza di classe. Non è cambiato niente. Il compito rimane lo stesso. Se il compito oggi è particolarmente difficile è perché il proletariato esce da una sconfitta planetaria, ha perso totalmente la coscienza di sé, e ci troviamo di fronte, nel migliore dei casi, a qualche residuo di ordine socialdemocratico. Ma per chi voglia saperne di più vorrei rinviare alla lettura, e questo è già superfluo per quello che ho detto, di Gramsci. Non soltanto là dove affronta esplicitamente il problema degli intellettuali, dell'intellettuale organico, dell'intellettuale tradizionale, e scopre che ogni classe sociale, che è il punto fondamentale, ha i suoi intellettuali organici; che gli intellettuali organici della borghesia si presentano come intellettuali tradizionali; che si tratta dunque, per un proletariato, di elaborare i propri intellettuali organici, di contrapporli a quelli tradizionali, e di convertire, al possibile, gli intellettuali tradizionali a diventare organici al proletariato – io preferisco dire al proletariato piuttosto che al partito, massime in un momento in cui il Partito non c'è.

Ma il secondo punto che mi sta a cuore sottolineare, e a cui mi permetto di rinviare molto rapidamente, sono le cosiddette *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin, laddove, nel momento terminale della riflessione di Benjamin, cioè di uno dei più grandi pensatori in assoluto del Novecento, si pongono due punti. Uno: non è la deplorazione del nazismo che domina il testo, cosa troppo ovvia per spenderci molte parole – credo che in quelle pagine meravigliose ci sia appena un rapido accenno – ma della socialdemocrazia, con l'accusa che è la socialdemocrazia che ha distrutto la coscienza di classe, lo spirito di classe, la voglia di combattimento alla classe operaia, ed è responsabile della sua rovina. Questo mi pare un tratto da acquisire storicamente una volta per tutte; e non ha niente a che vedere con il compromesso. Il compromesso è una cosa che si può fare soltanto a partire da una posizione netta e forte di classe; soltanto allora ogni compromesso storico è un grande compromesso. Qui hanno ragione i nostri "nemici" – mi permetto di usare questo vocabolo plurale – quando dicono che in fondo la Repubblica italia-

na – loro dicono la Prima Repubblica, ma siamo ancora nella Prima Repubblica perché, che io sappia, non ne esiste né una seconda né una terza – e la Costituzione italiana sono nate da un grande compromesso storico, tra le due grandi forze popolari del proletariato e del popolo cristiano. Questo compromesso è un capolavoro che ha dato la più importante Costituzione di tutto l'Occidente, una Costituzione che, secondo me, davvero va difesa fino in fondo in un momento in cui invece viene insultata e vilipesa. Se io dovessi oggi dire che cosa dovrebbe fare un politico di sinistra che volesse essere veramente di sinistra, potrei rispondere con un'unica battuta: Vorrei che attuasse la Costituzione; non solo difenderla, ma svilupparla e portarla fino in fondo. Per dirla molto semplicemente: se io fossi Prodi, e mi si domandasse: "Qual è il tuo programma?", io, come programma, minimo ma chiaro, direi: Attuare i principi costituzionali. Garantire che questa sia una Repubblica fondata sul lavoro, cioè fatta da lavoratori, per cui lavoratore e cittadino formano una cosa sola, per cui si ha diritto alla salute in quanto cittadino, si ha diritto alla pensione in questo modo, si ha diritto alla scuola senza spese per lo Stato, in base alla Costituzione. Farei questo elenco. E ogni proposta di un programma dettagliato, di duecento e più pagine, dovrebbe fare riferimento, in ogni istante, al principio costituzionale al quale si vuole ricondurre. Ma io non sono Prodi, naturalmente, e tuttavia mi permetto lo stesso di dire questo.

Il secondo punto importante di Benjamin è il seguente: il proletariato è caduto in un errore spaventoso quando si è proposto di pensare alla felicità dei figli futuri, quando il problema, invece, è la vendetta. Bisogna vendicare le sofferenze dei padri. E questo coincide perfettamente col rifiuto dei padri fondatori quando dicevano: i comunisti, il giorno in cui realizzeranno il comunismo faranno quello che vorranno, noi non abbiamo niente né da dire né da progettare e tanto meno da preoccuparci della loro felicità. Noi siamo nati per vendicare le sofferenze dei padri: non esiste coscienza di classe se non esiste odio di classe.

Questa parola è talmente démodé, talmente desueta, che proprio per questo merita che io vi insista un momento, a questo punto. La borghesia odia il proletariato, perché non è contenta soltanto di sfruttarlo, ma nutre veramente un odio radicale e una piena coscienza del proprio statuto di classe. È deplorevole che il novantotto per cento, ad essere ottimisti, della gente che abita questo pianeta non abbia coscienza di classe, e sia rappresentata da proletari di fatto, o da sottoproletari, che è cosa ancora più terribile e pericolosa. Per questa gente io spero che la felicità dei figli sia diventata un lusso tale ai nostri tempi

da togliere un po' di buone preoccupazioni al riguardo, e riportare l'accento sopra le sofferenze, che non sono solo quelle da vendicare con odio, sofferte dai padri, ma anche quelle che intanto cominciano a soffrire direttamente, essi stessi, nella loro carne. Questo perché la condizione di disperati, che non è la povertà, beninteso – qui si rischia una grande confusione ideologica, di fronte all'unica dicotomia che si apre: quella tra sfruttatori e sfruttati; si può essere sfruttatori ed essere poveri e si può essere sfruttati ed essere ricchi; l'importante è capire come si sta nella società – è una condizione necessaria alla rivoluzione: non ci sono che le catene, da perdere.

Ma c'è una pagina che mi interessa, che è una pagina dei *Minima moralia* di Adorno, laddove l'autore si pone il problema se è bene o male essere gentili nei confronti degli altri. Adorno consiglia lo sgarbo, perché ogni rapporto di gentilezza con gli altri, viene in qualche modo a rafforzare l'idea che viviamo in un mondo "umano". È doveroso, quindi, essere sgarbati di fronte agli altri per rendere evidente che i rapporti sono "disumani".

Adorno tuttavia, in conclusione, dice: è possibile un rapporto solidale nella sofferenza. Dice poco, perché naturalmente Adorno non era un materialista storico, era un individualista sfrenato e irrazionale. Però era uomo di intelletto. Se approfondiamo quest'ultima espressione e la rendiamo politicamente esplicita, io credo che avremmo una buona linea di condotta: occorre essere sgarbati, sgarbati e carichi di odio nei confronti di coloro che non appartengono al proletariato e ne sono nemici; credo però che altrettanto forte possa essere la solidarietà umana con i proletari e, in esclusiva, con coloro che si rendono complici con noi di un progetto eversivo, e questo progetto eversivo conserva il nome di *rivoluzione*.

Occorreranno cinque anni, cinquanta, cinquecento, non lo so. La borghesia ha impiegato secoli per arrivare al potere. Naturalmente questo riguarda pochissimo il breve tempo della nostra esistenza, ma questo non cambia di un millimetro il "*che fare?*" di fronte al quale noi possiamo ritrovarci.

Adesso vorrei leggervi, per chiudere, una pagina di Brecht. Avrei voluto citare qualcosa dalle *Cinque difficoltà per chi scrive la verità,* che è un testo assolutamente straordinario. Avrei voluto citare un passo dei *Dialoghi di profughi,* dove, con straordinaria perfezione, si spiega quanto costa la conoscenza del materialismo storico, dato che gli studi sono cari, e si può avere una conoscenza un po' provvisoria, a prezzo scontato, magari con poco Ricardo, con poco Hegel. Se si volesse approfondire però, occorrerebbe avere così tanto tempo e così tanto denaro a disposizione, che implica una posizione lussuosa, insomma. Essere materialisti storici è diventato un privilegio. Una pagina stupenda.

Vi leggerò invece una brevissima poesia di Brecht, e lo faccio tanto più volentieri perché ho pensato in onore di Ingrao questo mio intervento, e tutti e due amiamo la poesia: allora finire con un testo di un grande poeta mi pare la maniera migliore. È una poesia del 1933, e si chiama *Lode del comunismo*:

È ragionevole, chiunque lo capisce: è facile.
Non sei uno sfruttatore, lo puoi intendere.
Va bene per te, infórmatene.
Gli idioti lo chiamano idiota, e i sudici sudicio.
È contro il sudiciume e contro l'idiozia.
Gli sfruttatori lo chiamano delitto.
Ma noi sappiamo:
è la fine dei delitti.
Non è follia ma invece
fine della follia.
Non è il caos ma
l'ordine, invece.
È la semplicità
che è difficile a farsi.

2006

II

LETTERATURE SAPERI E INTELLETTUALI

CLASSICI E NO

Un mio amico filologo, molto tempo fa, era solito dirmi che è classico tutto ciò che sopravvive a un medioevo. Mi parve, e mi pare, una definizione eccellente. Si tratta, dunque, di un'etichetta storica, relativa, che addita, per intanto, un chiaro archetipo costitutivo, per noi: il mondo greco-latino. Un classico, in qualche modo, è sempre scritto in una lingua morta. E questo significa che i classici ci interessano perché sono da noi radicalmente diversi. Sono radicalmente esotici, oserei dire, temporalmente come spazialmente, almeno per metafora. Importano perché additano forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili, ma che, appunto per questo, ci aprono a dimensioni diverse, altrimenti ignote e insospettabili. E questo, ben inteso, vale anche per i classici moderni, e persino per i classici che, in stretta cronologia, ci sono contemporanei, e, in rigida geografia, conterranei. Di qui deriva quell'effetto intimidatorio che Brecht deplorava, ma che, come reazione preliminare, come *accessus,* non mi sembra evitabile, né biasimevole.

I classici, quando sopravvivono, possono sopravvivere ai più diversi livelli. Qui torna utile Benjamin, quando discorre del patrimonio culturale, che i vincitori trascinano trionfalmente come preda storica. Il vero problema, dunque, è operare in modo che il classico giovi, oggi, agli oppressi, e non agisca come testimone del dominio ma come stimolo alla rivolta.

Un classico vive, a ogni modo, in primo luogo, in traduzione. Ben inteso, questo vale anche per Leopardi, anche per Beckett. Anche il più prossimo, tra i classici, opera perché ogni suo lettore lo converte nel proprio codice, non soltanto e non tanto individuale, in arbitrario e caotico soggettivismo, ma storico e sociale, concretamente. In breve, si traduce sempre, come si vive,

secondo moduli che appartengono, in ultima istanza, a una classe determinata.

I classici servono perché aprono a un possibile futuro, in quanto sono lì a dichiararci, di fatto, che si può cambiare la vita e modificare il mondo. Ammaestrano, documentatamente, intorno alla dialettica storica, e ci orientano in un autentico storicismo assoluto. Non importano affatto come immagini di durata, come monumenti di eternità. Anzi, ci dicono splendidamente che c'è un'*arete* di Achille e una di Socrate, che la *virtus* di Tommaso non è quella di Machiavelli. E questo ci viene certificato sperimentalmente, in parole, in immagini, in suoni, in forme.

Tradizione, dunque, è traduzione. E significa dunque una reinterpretazione perpetua, inarrestabile, di un *corpus* mutevole di testi, iscritti in un mutevole canone. E la storia culturale è, per questo riguardo, una storia di canoni, espliciti e impliciti, in costante divenire. E poi, l'Omero di Virgilio è forse l'Omero di Monti? E il Virgilio di Dante è forse quello di Caro? Il fondatore del codice europeo, nella sua forma esplicitamente moderna, fu, per molti aspetti, Curtius. Ma nell'età della globalizzazione, è evidente, non si tratta più nemmeno di un codice occidentale, soltanto. Con l'immediata avvertenza, però, si intende, che un codice egemone è in continuo conflitto con altri codici, alternativi. E che la storia della cultura europea, comunque, è anche e forse soprattutto la storia, non già della fortuna, ma delle varie sfortune ricorrenti di Omero, di Virgilio, di Dante, di Shakespeare, di Goethe...

I classici nascono con la filologia, e sono condizionati alla filologia. Dove non si ha filologia, non si ha classico, propriamente. E la filologia si converte sempre, vichianamente, in filosofia. È filosofia della storia. È storia, in assoluto, precisamente.

2002

TRADURRE SENECA TRAGICO

Ho conservato, docile ma incauto, per questo mio intervento, quell'insegna, in titolo, che l'amico Albini, nostro presidente, mi suggerì di esporre qui, alle soglie di questo convegno. Incauto, dico, perché, come sapete, chi vi parla non possiede affatto quelle competenze che si richiedono necessariamente a chi voglia anche soltanto abbozzare lo svolgimento di un tema così impervio qual è quello appunto del "tradurre Seneca tragico". Ma è anche giusto che chi ha commesso l'imprudenza, una volta, di apprestare, bene o male, una sua versione della *Fedra,* continui, anche se è trascorso un quarto di secolo, ormai, a espiare la propria colpa antica, e a renderne ancora ragione.

Che fare? Penso che, onestamente, posso forse testimoniare, e sarà, a mio dispetto, un testimoniare a mio sfavore, fatalmente, narrando qualcosa intorno a quella mia esperienza, per la quale, come attenuante, varrà almeno il fatto che è reato frequente, è crimine consuetudinario, che un uomo di lettere sia chiamato, e si dica pure provocato e sedotto, all'occasione, a prodursi nella versione di un classico. Ci vorrebbe, per resistere e rifiutare, una virtù superiore a quella di cui diede proverbialmente prova il casto Ippolito, proprio. Avevo in più il dubbio alibi di una recidiva, poiché ero appena reduce dalle *Baccanti* di Euripide, apprestate per Squarzina, a Genova. E a provocarmi e sedurmi c'era un giovane Ronconi, con il quale operavo, in quel fatidico '68, Seneca o non Seneca, in stretta complicità. E poi c'era, massimamente, quella *Fedra* meravigliosa, per sé.

Vorrei allora appellarmi, senza perdere tempo, al medesimo Albini, che ha scritto pagine chiarissime precisamente intorno agli *Aspetti drammaturgici della "Fedra" senecana,* che oggi possono soccorrermi dal suo *Viaggio nel teatro classico,* e che sono datate '84. Non occorre che io qui ricordi come vi siano rilevate quelle "virtualità" e "possibilità" teatrali, che emergono in diver-

si passi dell'opera, cito con esattezza, o perché la componente visiva vi spicca in modo particolare, "o perché il dialogo vi risulta insolitamente teso e incisivo, o perché il monologo ha l'impronta di una violenta capacità mimetica e richiama, sollecita un'elaborazione registica".

Per questa via, scavalcando agilmente la questione dell'originario statuto delle tragedie di Seneca, siamo già condotti alla conclusione che tradurre Seneca tragico significherà dunque, al possibile, collaborare a porre in atto, verbalmente, quelle tali "virtualità" e "possibilità", porgendo agli attori parole di aperta inclinazione drammatica, esaltando, e anche forzando, la dimensione scenica del testo.

D'altra parte, in una breve nota che avevo premesso all'edizione di quella mia *Fedra,* dicevo, "in armonia con certe tesi di Kott, che i testi antichi (per non dire poi, più largamente, ogni testo), sono 'letteratura', e che il teatro è 'citazione' di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e in corpi". E concludevo, al riguardo: "Compito del traduttore è dunque, ai miei occhi, procurare parole teatralmente 'citabili'".

Ora, si vorrà pur dire che ogni testo è, in qualche modo, teatralmente "citabile", ed è vero, perché in quanto è dicibile, in quanto è vocalmente e corporeamente eseguibile, in forma sensibile e concreta, può essere teatralmente inclinato. Può regredire, lasciatemi dire così, dalla scrittura all'oralità. Allora, la più fredda, la più inespressiva lettura di una pagina di un notiziario radiofonico è, in certa maniera, già un evento rappresentativo, tanto che si deve pure riconoscere, proprio in quella impassibilità di registro che, auspicabilmente, viene a caratterizzarla, un tratto interpretativo specifico, una puntuale tecnica esecutiva.

Non si tratta di un paradosso gratuito. Voglio dire che la teatralità di un testo, la sua "citabilità", è già intiera nella sua "recitabilità", ovvero sopra l'acquisto, di volta in volta, e spesso tutt'insieme, di una emotività altra, e lucidità, e evidenza altra, e finalmente, e soprattutto, di significati "altri".

Insomma, la lettura del notiziario, che ho additato appositamente, scandalosamente, come caso limite, potrà giovare quale grado zero della teatralità, per quel suo tono, appunto, unico e continuo, impersonale e astratto, anonimo e distaccato, che è, nella circostanza, il tono efficace, tuttavia, il tono desiderabile. E infatti, ove intervenga una qualche partecipazione dell'esecutore, coinvolto emotivamente dalla tematica che affronta, o inteso a sottolineare, tendenziosamente enfatico, un aspetto particolare del suo racconto, noi avvertiamo, e variamente giudichiamo, inevitabile o indebita, tollerabile o da reprimersi, un'intensificazione drammatica non prevista. E potremmo muovere di qui, da questo grado zero di espressività, per disegnare un'ideale scala

paradigmatica di valori teatrali in atto. E potremmo porre, quale misura essenziale, per i diversi gradi, l'arricchirsi e il complicarsi dei registri vocali, avendo in mente che vocalità qui significa, ovviamente, gesto vocale, e implica, sempre a grado zero, un pieno investimento corporeo, comunque, da cui può procedere, in continua ascesa, una crescente esibizione fisica, una scenicità esplicita, sino al più puro e al più intenso caso di mera comunicazione mimica, che qui ci funziona come polo opposto e complementare, nella gamma dell'accadere drammatico.

Ora, se dovessi trascegliere, a forza, nel tessuto della *Fedra* senecana, un luogo di assoluta virtù drammatica, devo confessare che, senza esitazione, pur conscio di fare torto a non pochi momenti di altissimo livello, punterei il dito sopra il celebre racconto del messaggiero. Fu Eliot, se non ricordo male, a dire una volta che la comprensione poetica di un lettore si misura dalle sue reazioni al catalogo delle navi, nell'*Iliade*. Voleva dire, è chiaro, che al congedo di Ettore, poniamo, ci arrivano tutti, per così dire, ma che il libro II è invece un adeguato banco, per una prova selettiva. Ebbene, in parallelo, suggerirei che quando in una tragedia classica si giunge al luogo topico del nunzio, che esibisce il suo *récit* catastrofico, lì abbiamo la misura di quanto possa l'inclinazione teatrale di un testo. Eppure, è ovvio, siamo al momento diegetico per eccellenza, alla massima distanza dalla tensione mimetica della scena.

Ma i classici, è altrettanto ovvio, avevano perfettamente compreso che la tensione catastrofica non si raggiunge a colpi di effetti speciali, con l'evidenza ingenua della visione sensibile, ma anzi, attraverso la censura della visione diretta, mediante l'evocazione testimoniale del parlato, che inchioda i personaggi in scena, gli spettatori in platea, si apre, terribile, adeguato spazio ai fantasmi, pietosi e tremendi, che il discorso trascina in sé, allucinatamente, e che nessuna presenza concreta, fisicamente controllabile, potrebbe mai adeguare.

Si pensi allo straordinario attacco del prodigioso e mostruoso parto marino:

> Ma ecco, si è gonfiato il mare, improvvisamente, al largo:
> si è sollevato, su, fino agli astri: e non c'è un vento, che soffia
> sopra le acque: e non c'è una zona, nel cielo tranquillo, che stride:
> è una tempesta interna, quella che scuote quel placido oceano:
> e non è così impetuoso, il vento del sud, quando sconvolge
> [lo stretto della Sicilia:
> e il mare Ionio, quando solleva i suoi flutti, non è così furibondo,
> sotto le raffiche: ma tremano, tra le onde, gli scogli:
> e le bianche schiume colpiscono la rupe di Leucade:
> si solleva, immenso, il mare, nella forma di un'alta montagna,
> e sopra la terra, gravido di un mostro, si getta l'oceano:

E vorrei ancora evocare, un momento, la caduta e lo strazio di Ippolito:

> Come, per l'aria, non riconoscendo il peso abituale,
> sdegnato per l'astro del giorno affidato a un falso Sole,
> il carro della luce già scosse Fetonte, sviato via per il cielo:
> così, per largo tratto, quello insanguina i campi, e la sua testa batte
> e rimbalza, sopra le rocce: e i cespugli strappano i suoi capelli,
> e i duri sassi devastano le sue belle guance,
> e si perde, tra le molte ferite, la sua grazia infelice:
> le rapide ruote trascinano le sue moribonde membra:
> e finalmente, così travolto, un tronco, con un ramo arso,
> lo trattiene, infiggendogli la punta, in mezzo al suo inguine:
> e mentre è così infilzato, si arresta, per un attimo, il suo carro:
> e si sono fermati, per quel colpo, i due cavalli: ma poi lo spezzano,
> subito, insieme, quell'ostacolo e quell'uomo: e poi lo tagliano,
> così, mezzo morto, le siepi e gli aspri arbusti, con le acute spine:
> e ogni pianta trattiene un pezzo del suo corpo.

Vi confiderò che mi pare ancora di risentire la voce dell'allora giovanissimo Marzio Margine, che, nella realizzazione ronconiana, era collocato nel punto più alto e più remoto dell'apparato di scena, di cui dirò presto qualcosa, e era forzato a gridare, così, di lassù, alla massima distanza dal pubblico, la sua narrazione. E mi rivedo ancora Ronconi, dietro le quinte, poco prima del levarsi del sipario, raccomandargli di strillare, con particolarissima violenza, sgolandosi, la descrizione della belva mortale:

> È un toro: e lo porta alto, il suo collo azzurro:
> e solleva, sopra la sua fronte verde, un'alta criniera:

Con quello che segue, e che conoscete benissimo.

Ma veniamo dunque alla messa in scena di Ronconi. Siamo a Roma, Teatro Valle, gennaio 1969. Sei mesi dopo, nemmeno, a Spoleto va in scena, in San Nicolò, luglio, l'*Orlando Furioso*. Così, la versione e l'allestimento della *Fedra* si intrecciano strettamente con l'adattamento ariostesco, con un risultato singolarissimo, per intanto. Il testo dell'Ariosto, che ho strappato alla "letteratura", per farlo "citabile" e "recitabile", quel poema che ho selezionato, smontato e rimontato, manipolato e stravolto, per trasformarlo in copione, genera uno spettacolo che, rimescolando in uno spazio comune interpreti e pubblico, sopprimendo il palcoscenico, giocando sopra le simultaneità di dislocate azioni plurime, costringendo chi è presente come spettatore a perdersi nel labirinto di eterogenee situazioni, nell'intrico dell'intreccio, e a compiere scelte fortuite e improvvise lì nella

rete degli eventi, affidandosi al caso e alla sorte – quell'*Orlando* punta a modi scenici che sono quelli della piazza e della fiera, tra teatro dei pupi e gesticolazioni di saltimbanchi, e fa riemergere il fondo tradizionale dei cantari, e cancella la percezione lineare delle trame, per il trionfo dell'istante spettacolare, con la sua spiegata dinamica corporea e gestuale.

Ma la *Fedra,* che pure è strutturata in tragedia, formalmente e sostanzialmente ineccepibile, al di là di ogni questione archeologica intorno alla fruizione originaria, la *Fedra* è trascinata da Ronconi, al contrario, a una sorta di implosione drammatica. Il punto di partenza, questa volta, sarà una sorta di recitazione oratoriale, e oratoria. La tensione teatrale è spremuta e moltiplicata proprio attraverso una calcolata e deliberata repressione e frustrazione della spettacolarità. Ronconi, potrei dire la cosa così, non rappresenta, immediatamente, direttamente, la *Fedra* di Seneca, ma mette in opera, porta a rappresentazione, la sua stessa letterarietà, che viene esibita perché riesca violata nel suo eccesso medesimo, insieme esagerata e rovesciata. Il palcoscenico, anche in questo caso, è annullato, ma per tutt'altra via. È annullato in quanto è pressoché murato, bloccato da una sorta di parete che lo chiude, con una scalinata impraticabile, in cui, in spazi deputati e conclusi, a diversa altezza, gli attori appaiono coattivamente installati, come carcerariamente esiliati, esclusi da ogni possibile contatto reciproco, che non sia quello della voce. Ma proprio per questo, ecco, si trovano fisicamente evidenziati, spettacolarmente esaltati, dalla inefficacia, proprio dalla inefficienza della loro gestualità. La loro vera mimica è, come si addice alla drammaturgia classica, una mimica vocale.

Ronconi, e segnatamente, s'intende, quel Ronconi d'annata, sa che il problema della teatralizzazione di un testo, *Orlando* come *Fedra,* non importa, non ha niente a che fare con quella sorta di macroillustrazioni a tre dimensioni, e a misura di palcoscenico, con cui, anche troppo sovente, si confonde lo specifico drammatico, quasi che si trattasse di mettere in mostra e in moto una buona serie di ragionevoli e credibili *tableaux vivants,* in una sorta di macroscopico *trompe-l'œil* dinamico, a uso dei *voyeurs* in poltrona, che spiano attraverso l'enorme foro della quarta parete. Mettere in scena non significa coltivare una ridondanza di immagini che possa aggiungersi, in sottolineatura inerte, a quello che il tessuto verbale già esplicita e proclama. Significa, pressoché all'opposto, elaborare un discorso scenico, inciso nei corpi e nei costumi, nelle luci e nelle scene, che dica quello che non sta nel testo, e che la parola, quella parola scritta, quella "letteratura" da cui si muove, non contiene e non può contenere, perché è aperto a un diverso alfabeto, a un altro codice. La scenicità è un supplemento di significati che stanno sol-

tanto nella dimensione esecutiva, nell'atto comunicativo. Quando discutiamo di una teatralità latente in un testo non discutiamo che della sua dicibilità. Ovvero, e si torna a principio, della sua "citabilità" e "recitabilità".

Ora, tradurre Seneca, tradurlo per la scena, non può significare affatto, come non può significarlo per il regista, per l'attore, temperare, contenere, quella sua oratoria sontuosa, si dica pure barocca se piace, che è nei suoi versi, e che è quasi passata in proverbio. Anzi, se una cosa si può tentare di conseguire, in una versione teatrale, è la conservazione e, ove mai riesca, l'esasperazione, persino, della cerimonialità rettorica del testo, in vista di quello stupefacente virtuosismo recitativo che ha fatto di Seneca, del resto, per secoli, un maestro della scrittura scenica, e si potrebbe dire il promotore della scena tragica moderna, alla pari, non so, per classicisti compunti come per elisabettiani trasgressivi, e avanti, sempre, per tutta la dialettica razionale di ogni possibile teatro epico, per la carnalità violenta di qualunque teatro della crudeltà.

Voglio ricordare allora, per approdare a un paio di esempi concreti, due luoghi che mi sembrano tipici di siffatti margini estremi del discorso tragico di Seneca. Da un lato, modello sublime di sofisticato ludo intellettuale, porrei il momento della rivelazione erotica, da parte di Fedra. Ippolito ha appena affermato, nel terrore della comprensione di quale sia quel "torbido vapore" che accende la matrigna, cuocendone il "cuore demente", che essa certamente delira nella sua casta passione per Téseo. E Fedra, allora:

> È vero, Ippolito: io lo amo, il volto di Téseo,
> quel suo volto di un tempo, il volto della sua giovinezza,
> quando la prima barba segnava le sue ingenue guance:
> quando vide la cieca casa del mostro, il labirinto di Cnosso,
> quando ritrovò, con il suo lungo filo, la sua intricata strada:
> ah, come era splendido, allora! cingeva i suoi capelli con i nastri:
> un roseo pudore tingeva il suo tenero viso:
> c'erano forti muscoli nelle sue delicate braccia:
> era il volto della tua Diana, era il volto del mio Febo, il suo volto:
> era, piuttosto, il tuo volto: era così, ecco, era così,
> quando piacque alla sua nemica: e la sollevava così, la sua testa:
> ma in te meglio risplende una grazia selvaggia:
> c'è il tuo padre, in te, tutto: e tuttavia, in te, si aggiunge
> nuova bellezza, mescolandosi, in parti uguali, per opera della tua [madre feroce:
> appare, nel tuo profilo greco, il rigore di una donna della Scizia.

Ma qui mi fermo, e poi è luogo troppo celebre, perché occorra indugiare. Come basterà un accenno, per l'opposto registro, e

più noto, dell'orrore, al momento conclusivo, all'episodio in cui Téseo fa l'inventario delle membra lacerate del figlio, e tenta di ricomporne il cadavere:

> Ma quale pezzo è questo, che non ha più una forma,
> carne ripugnante, corrosa da tante ferite?
> quale parte è di te, io non lo so: ma è una parte di te:
> qui, mettila qui, in un posto che non è il suo, in un posto che è vuoto:
> ma è questa, dunque, la sua faccia, che risplendeva di celesti fulgori,
> che mortificava gli occhi dei suoi nemici? e così in basso è caduta la [sua bellezza?
> o morte tremenda, o crudele favore degli dei!
> così può ritornare, il figlio, al suo padre, secondo la sua preghiera?

Una buona definizione di classico, per me, potrebbe essere quella che lo designi come un testo, per eccellenza, intraducibile affatto. È una definizione di cui ci serviamo più o meno tutti, direi, e di frequente, senza nemmeno averne coscienza sempre, ma piuttosto in maniera obliqua e distratta. Oggi vorrei concludere osservando che, però, funziona altrettanto bene, e forse anche meglio, e più realisticamente comunque, una definizione assolutamente opposta di classico. È classico un testo che esige di venire perpetuamente tradotto e ritradotto. Il che accade come è noto, non soltanto, e forse non tanto, nelle vere e proprie versioni. Accade anche, e soprattutto, nelle infinite citazioni e riprese, variazioni e imitazioni, trasposizioni e parodie, e insomma nella interminabile storia intertestuale che procede dalla sua esemplarità.

C'è un'altra idea di classico che oggi gode di una meritata fortuna, suggerita da Italo Calvino, e resa quasi popolare da una sua postuma quarta di copertina: "Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire". Ebbene, questa è una definizione che è perfettamente traducibile in termini di traduzione. Perché un classico, appunto, non possiamo mai smettere di tradurlo, in perpetua sperimentazione, per poterlo fare ancora nostro, per costringerlo a parlare nella nostra lingua, e nei nostri modi attuali, in stretto colloquio. E così, non si può fare altro che ricominciare da capo, ogni volta, senza fine. Ma se un classico è un libro che non possiamo mai finire di tradurre, per un classico teatrale, per Seneca tragico, poniamo, si tratta di costringerlo a incarnarsi nuovamente per noi, tra di noi, di forzarlo, proprio, a farsi carne. Così, nell'effimera vita della traduzione, *Fedra* verifica, come ogni classico della scena, la sua longevità e, forse, la sua immortalità.

1995

IL "SATYRICON" DI PETRONIO

Per noi moderni, il *Satyricon* è ovviamente un complesso di lacerti di diversa ampiezza, ricavati da un paio di libri (se non da tre) di un'opera assai più vasta, che doveva comprendere, al minimo, sedici libri. A questo si può aggiungere una cinquantina di frammenti di limitate proporzioni e di varia attendibilità.

L'autore (e la cronologia relativa) può risolversi, malgrado qualche difficoltà, identificando il Petronio del *Satyricon* con quello di cui ci narra Tacito nei suoi *Annales* (XVI, 18-19), in un celebre passo che (in armonia con contegni normali alla migliore storiografia classica) pare articolato calcolatamente *à la manière de*. Non si oserà qui insinuare che la pagina più bella di Petronio, e persino la più petroniana, sia stata scritta in semi-parodico stile seriocomico, quasi per delega, da Tacito, ma la tentazione è forte. Comunque, in questa sede, può ridursi l'inesauribile questione petroniana, per cauta economia romanzesca, ai suoi minimi termini. Anzi, al suo minimo, che è il titolo.

Qui non si tratta di discutere, naturalmente, quale sia la forma autentica, tra quelle trasmesse, anche perché il titolo rinvia certamente, nome comune piuttosto che nome proprio, come si addice a un documento letterario antico, non necessariamente all'opera specifica, e ancora meno a una precisa volontà autoriale, ma, che per noi è anche meglio, a una corrente determinazione categoriale. E se il *Satyricon* è il romanzo, tra quelli a noi tramandati dai greci e dai latini, che ci appare come il più leggibile quale romanzo, ovvero il più allucinatoriamente fruibile in simile inclinazione, esso è anche il meno agevolmente assimilabile ai suoi confratelli d'epoca. Il dubbio verte dunque in esclusiva, ma è discriminante, sopra il valore che l'idea di satirico può assumere, nel caso, massime considerando che le frazioni dell'opera a noi conservate dicono, per sé, che si trattava di un complesso di testi autonomi, ciascuno in un qualche numero di

libri, raccolti appunto intorno a questa generica idea di genere. Che sia in giuoco il modulo della satira menippea è la risoluzione, insieme, più semplice e più credibile. Non occorre essere bachtiniani ardenti per ritenere che "niente altro che una satira menippea sviluppata fino ai limiti del romanzo è il *Satyricon* di Petronio". Tanto più che la proposizione è forse da rovesciarsi, e quasi da rimettersi sui piedi, se vogliamo pensare, piuttosto, che si tratta di un romanzo (nel senso in cui discorriamo, per solito, a torto o a ragione, di romanzo greco), sviluppato fino ai limiti di una menippea. In breve, per dire la cosa più arditamente, di un antiromanzo. Non occorre favoleggiare nuovamente sopra i famosi "codicilli" tacitiani di Petronio morente, elegantissimamente suicida, ma siamo di fronte all'opera, non a caso, e non senza conseguenze, di un contubernale, in certo modo, del Seneca dell'*Apocolocynthosis*.

Insomma, il punto di partenza sarà, per forza, la solita fiaba postomerica (cioè, postodisseica), che ci mette in scena un novello Polieno, – "nec sine causa Polyaenon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit" – un suo discendente ideale radicalmente deidealizzatamente demitizzato, che spezza anche gli ultimi vincoli tardoepici che potevano legarlo a un qualche fato, per affidarlo invece integralmente al puro diletto gratuito dell'avventura. È aperta così la strada, una volta per sempre, in forma oggettivamente archetipica, alle malizie del caso, alla perfidia della fortuna, la quale (non a caso, si deve dire bisticciosamente) è nominativamente onnipresente nella costruzione architettonica delle vicende, nel labirinto, ossessivamente combinatorio, sempre replicato, sempre imprevedibilmente speculare, degli eventi concatenati.

Il principio strutturale, ad ogni modo, è sistematicamente offerto dalla contaminazione. Non si tratta soltanto della proverbiale mescolanza degli stili, ma dell'impasto, in degrado, di qualunque possibile codice rettorico disponibile, e schema topico, e nucleo formale. È quasi allegoricamente provvidenziale che la serie degli *excerpta* che ci sono pervenuti debutti con il lamento dell'eroe intorno alla corrotta eloquenza dei moderni, secondo i meglio consolidati imperativi del moralismo oratorio, perfettamente in equilibrio tra convinzione di satirico sdegno e squadernamento soddisfatto di un inventario querulo, esclusivamente godibile in regime parodico. Non meno sintomatico è che la lamentazione, indice supremo di una condizione che è culturale ed etica, sociale e stilistica, e coinvolgente subito, in stretta implicazione, poesia e pittura, esaurito il ricco canone (Sofocle ed Euripide, Pindaro e i nuovi lirici, Platone e Demostene, Tucidide e Iperide...), puntigliosamente ellenico, si trasferisca in versi in bocca al retore Agamennone, che interviene in

dialogo rincalzo, improvvisando lucilianamente (ma la satira è tutta nostra, si sa, ovvero latina...). È per dire, in concreto, come la costruzione a prosimetro, destinata a squarciare in infinito rimescolamento assaggi poetici d'ogni specie e forma, secondo innesti sempre diversamente motivati, possa essere assunta, per sé, come l'indice più scoperto di quella contaminazione, diciamo pure romanzescamente menippea, di cui si diceva. Sempre che si avverta, nuovamente, che, come si comprova con i due grandi esercizi epici che ci sono giunti, fra *Troiae Halosis* e *Bellum Civile,* non si tratta né di esibire *exempla* né di sfigurare caricaturalmente, ma di documentare, piuttosto fabbricando *kitsch* che altrimenti, un paesaggio di scolastica museificazione, nei suoi esiti gemellari ma opposti. Agamennone ed Eumolpo sono, per quel che oggi ci è dato leggere, come le polarità complementari che comprovano l'irrealismo espressivo, quale è congiunto alla perpetua soddisfazione delle attese. Con una specie di salto mortale, carico di impassibile malizia, di marmorea perfidia, i *loci* coagulano in formule di ineccepibile inefficacia, non a caso escusate regolarmente dall'*ex abrupto,* dall'incondito, dal non finito. Così, fabbricando "mellitos verborum globulos", levigate "voces a plebe semotae" edificano un potenzialmente infinito *collage* di situazioni esistenziali e comunicative, poiché quelle coabiteranno, indifese e indifendibili, nulla toccando di ciò che "in usu habemus", con la quotidianità comportamentale e verbale più volgarmente declinata, e che tuttavia in tanto si rende decifrabile in quanto si accampa, per garanzia come per scarto, sopra le finzioni dell'eloquenza esibite nelle *narrationes* oratorie, e ormai inestricabilmente connesse con le insorgenti funzioni narrative di ordine romanzesco (pirati, tiranni, oracoli...). E di ordine novellistico, s'intende. Poiché, in modo assolutamente parallelo, i racconti conservati funzionano come altrettante occasioni di scarto, in quel modo perpetuo di fuga e ritorno, labirinticamente congiunti, che vale per le avventure a intreccio come per i livelli della scrittura.

Del resto, la benevolenza del destino (o l'avvedutezza dei selezionatori) ha voluto che nel cuore del nostro attuale *Satyricon,* con il massimo di compattezza e compiutezza auspicabili, si collochi un campione, di vera grandezza proverbiale, per tutta l'infinita storia del narrare dell'Occidente, della forma del simposio, con la *Cena Trimalchionis*. Non c'è struttura, nell'orizzonte della menippea e dei suoi illimitati dintorni, in su e in giù nel tempo, che sia altrettanto caratterizzante quanto quella conviviale. E questo ovviamente accade perché nel microcosmo del *locus conclusus* la fortuna, con la maggiore naturalezza possibile, può incaricarsi di ricavare il massimo di energia dalla convivenza forzosa (quella conviviale è archetipica, culturalmente,

sembra, da Omero a Proust, tanto per dire) di figure di racconto (portatori di racconti e narrazioni concrete) che siano delegabili a descrivere, con postulabile completezza, il macrocosmo della vita, in tutta la sua infinita, inconcludibile ricchezza.

In questo senso, il *Satyricon* può essere riguardato come il paradigma primario del romanzesco, per quello che è il punto essenziale per lo sviluppo del genere. Perché il romanzo può strutturarsi, infuso nella menippea, nel momento in cui trova, nella trama testuale (che, si badi, è una dittologia sinonimica), una cornice. Il romanzo greco, per quanto è dimostrabile, vive della riduzione fiabesca di un destino, che declina senza fine la cadenza della coppia divisa e ricongiunta, senza recidere mai, che non sarebbe mai possibile, quella ritualità iniziatica che lo ha generato. Ma nel secolarizzarsi della fatalità mitica in mero accidente, trova luogo, con l'irruzione del mosaicismo satirico, il *locus conclusus,* che permette di incollanare, in un'infilata di cornici, la supercornice del *nouveau roman* del mondo classico. Così, portandosi in una posizione di margine da contaminazione, Petronio occupa il centro della questione del genere. I molto celebrati passaggi, tra fuga e fuga, da una trappola all'altra, da scuola a bordello, da locanda a convivio, da nave a giardino, fanno visione del mondo, certamente, ma a tanto possono assurgere perché lo rendono narrabile, contenibile, incorniciabile, concludibile. Il paradosso del romanzo (e non del *Satyricon* soltanto, se non come modulo modellante) è che la cornice è lì come soglia infinita, che senza tregua apre e chiude.

La delega del racconto all'Encolpio personaggio, il puntare sopra l'eroe narratore, è allora, nuovo paradosso, e tra i più gustosi, una strategia perfetta per cancellare l'egemonia di un punto di vista. Essendogli tutto relativizzato, e facendosi egli portatore di perpetue relativizzazioni, come costruttore di un rendiconto che cede perpetuamente la parola per impassibilmente riprenderla, siamo portati dinanzi a una deresponsabilizzazione radicale. Nel labirinto del *Satyricon,* Petronio è assolutamente irraggiungibile. Ma almeno un passo si è conservato, in 132, di squisita polivalenza. È quello in cui Encolpio, rivolgendosi al proprio sesso renitente (che "ne nominare quidem... inter res serias fas est"), onde vituperarlo e minacciarlo, invoca, per questo soliloquio dialogico, le autorizzazioni epiche (Ulisse in primo luogo, evidentemente) e tragiche, parificate immediatamente con l'esperienza quotidiana di chi maledice quella qualunque parte del corpo che gli causi dolore. E il monologo si sviluppa in versi, senza soluzione di continuità. E si rivolge ai supposti "Catones" moraleggianti, rivendicando il valore di simile "novae simplicitatis opus". Che è pure la più calzante caratterizzazione del nostro testo. Chi parla, però? E a chi? È Encolpio, si capisce.

Ma è un Encolpio, appunto, che, non limitandosi a polemizzare con il proprio pene, polemizza, con chiari argomenti epicurei, con i propri lettori, o meglio con coloro che ascoltano. Non diremo che la morale del *Satyricon* sia tutta risolubile nel principio di poetica del "sermo purus", per cui "quod... facit populus, candida lingua refert". Ma l'insatirirsi del romanzo, in tutti i sensi della parola, e la "gravis ira Priapi", testimoniano a sufficienza che nel mosaico del labirinto del *Satyricon* c'è pure un punto in cui tutto converge. Per economia, ma la scelta è ora affatto arbitraria, basterà ricorrere all'epigramma di Trimalcione, in 55:

> quod non expectes, ex transverso fit
> et supra nos Fortuna negotia curat:
> quare da nobis vina Falerna, puer.*

Qui non parla Trimalcione, in verità, s'intende, e ancora meno Petronio. Qui parla, per la prima volta davvero, ma una volta per sempre, il romanzo.

2002

* "Quello che non te l'aspetti, è di colpo che ti arriva. / Sta lì, sopra di noi, che ci fa le sue faccende, la Fortuna. / Versaci un po' il tuo vino di Falerno, dunque, ragazzo."

ELEMENTI POETICI DELLA SCUOLA SICILIANA

Prenderò avvio, deliberatamente, da una citazione di seconda mano. È il giudizio che il De Sanctis pronunciava intorno a uno dei più notabili poeti siciliani, Guido delle Colonne, nella sua *Storia della letteratura italiana,* anno 1870, e che il Contini trascriveva, anno 1960, nelle premesse critiche alla sua selezione dei siciliani, nei suoi *Poeti del Duecento.* Eccone il testo:

> Ma la natura non lo aveva fatto poeta, e la sua dottrina e il lungo uso di scrivere non valse che a fargli conseguire una perfezione tecnica, della quale non era esempio avanti. Hai un periodo ben formato, molta arte di nessi e di passaggi, uno studio di armonia e di gravità: artificio puramente letterario e a freddo. Manca il sentimento: supplisce l'acutezza e la dottrina, studiandosi di fare effetto con la peregrinità d'immagini e concetti esagerati e raffinati, che parrebbero ridicoli, se non fossero incastonati in una forma di grave e artificiosa apparenza.

Non sarà inutile citare subito i versi che De Sanctis ha in mente, particolarmente, e che adduce a esempio, anche perché si tratta dell'attacco di un componimento che Dante cita due volte, con lode, nel *De vulgari* (e qui leggiamo secondo il restauro critico del Contini):

> Ancor che l'aigua per lo foco lassi
> la sua grande freddura,
> non cangerea natura
> s'alcun vasello in mezzo non vi stasse,
> anzi avverìa senza lunga dimora
> che lo foco astutasse
> o che l'aigua seccasse:
> ma per lo mezzo l'uno e l'autro dura.
> Cusì, gentil criatura,
> in me ha mostrato Amore

l'ardente suo valore,
che senza amore er'aigua fredda e ghiaccia:
ma Amor m'ha allumato
di fiamma che m'abraccia,
ch'eo fora consumato
se voi, donna sovrana,
non fustici mezzana
infra l'Amore e meve,
che fa lo foco nascere di neve.

Il motivo del miracolo d'Amore, per cui dalla neve nasce il fuoco, dal gelo il calore, è inscritto nel repertorio poetico tradizionale. Guido lo svolge sviluppando l'immagine della donna che opera come mediatrice tra l'acqua e la fiamma, quasi recipiente, "vasello", permettendo che l'ardore amoroso stringa il poeta, ma non lo consumi.

Adesso ricorriamo direttamente al De Sanctis, il quale prosegue, fatta la citazione, con queste annotazioni: Guido

> non si ferma qui, e continua con l'acqua e il foco e la neve, e poi dice che il suo spirito è ito via e lo "spirito ch'io aggio, credo lo vostro sia che nel mio petto stia", e conchiude ch'ella lo tira a sé, ed ella sola può, come di tutte le pietre la sola calamita ha balìa di trarre: paragone in cui spende tutta la strofa, spiegando come la calamita abbia questa virtù. Questi son concetti e freddure dissimulate nell'artificio della forma; perché se guardi alla condotta del periodo, all'arte de' passaggi, alla stretta concatenazione delle idee, alla felicità dell'espressione in dir cose così sottili e difficili, hai poco a desiderare.

Contini ha adottato la citazione desanctisiana, che noi abbiamo dilatato per maggiore chiarezza, poiché vuole sollevarla a paradigma di un gusto, e di un gusto affatto perento, come precisa, in quanto "corroso da un secolo di esperienze poetiche che vanno nel senso opposto". De Sanctis è insomma evocato, e giustamente, come il portavoce supremo, per dignità interpretativa e per collocazione storica, della ormai defunta lettura romantica della nostra poesia delle origini, alla quale si deve opporre infine una rivendicazione, direttamente contraria, di una maestria tecnica, di un artificio rettorico, atto a incidere, come nel giudizio complessivo, così nelle scelte esemplificanti, e nelle gerarchie tradizionalmente apprestate per i diversi versificatori e per i singoli componimenti. Ma, a citazione allargata, la situazione risulta più complessa di quanto non suggerisca un rapido raffronto. Identificare con Contini l'"importanza culturale" dei siciliani con il loro "aspetto manieristico", e notare che la loro importanza poetica sta "in non troppo dilatabili limiti", è confermare, in essenza, la posizione desanctisiana. Il punto vero è altrove.

Si tratta di respingere l'idea romantica che, nella produzione siciliana, valgano i componimenti, o i frammenti di componimento, che sembrano "schietta e naturale poesia popolare". Allorché Contini presenta Rinaldo d'Aquino, di cui accoglie l'alta canzone *Per fin'amore vao sì allegramente,* mira a deprimere "la sua un po' esagerata fama romantica", legata "al modesto Lamento, di tono popolareggiante, per la partenza del crociato", dichiarando comunque, il nostro Rinaldo, "retoricamente accurato più che poeta vero".

In breve, respingendo con energia la predilezione ottocentesca, del pari, conviene sottolinearlo, idealistica e positivistica, per i testi di inclinazione popolare e folclorica, e allineandosi piuttosto agli interessi danteschi, rivolti all'elaborazione formale, in vista di un'illustre e curiale eloquenza volgare, la critica novecentesca ha levato ogni appoggio all'immagine vulgata di un'aurorale e commovente immediatezza sentimentale, di un candido e teneramente balbettante primitivismo, e ha puntato, senza troppo innovare al riguardo, sopra la nobile rettorica, per eccellenza, del migliore Giacomo da Lentini, di Guido delle Colonne, di Stefano Protonotaro, di Pier della Vigna.

E qui conviene ripartire da Dante, allora, sebbene si tratti di dichiarazioni celeberrime, e precisamente del paragrafo I, 12 del *De vulgari,* dove si afferma che il "sicilianum vulgare" ha acquistato fama sopra gli altri, tanto che "quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur", poiché i maestri indigeni hanno cantato "graviter", come nelle famose canzoni *Ancor che l'aigua per lo foco lassi,* e, sempre di Guido, *Amor, che lungamente m'hai menato*. E Dante innesta, a questo punto, la grande celebrazione degli "illustre heròes, Fredericus Cesar et benegenitus eius Manfredus", che "humana secuti sunt, brutalia designantes", manifestando la loro "nobilitatem ac rectitudinem". Alla loro corte, spiega sempre Dante, veniva alla luce quanto di meglio si produceva in Italia, così che tutto ciò che i nostri predecessori hanno scritto in volgare si chiama siciliano, e i posteri non potranno mutare la designazione ("ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocetur: quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt").

Saltiamo nuovamente al De Sanctis, e leggiamo quanto scrive, allora, per il "lamento dell'amante del crociato" di Rinaldo d'Aquino:

> Sentimenti gentili e affettuosi sono qui espressi in lingua schietta e di un pretto stampo italiano, con semplicità e verità di stile, con melodia soave. Cantato e accompagnato da istrumenti musicali,

questo sonetto, come lo chiama l'innamorata, dovea fare la più grande impressione. Comincia così:

Giammai non mi conforto
né mi voglio allegrare.
Le navi sono al porto
e vogliono collare.
Vasseno la più genti
in terra d'oltremare.
Ed io, oimè lassa dolente!
come degg'io fare?
Vassene in altra contrata,
e nol mi manda a dire:
ed io rimango ingannata.
Tanti son li sospire
che mi fanno gran guerra
la notte con la dia;
né in cielo né in terra
non mi pare ch'io sia.

Abbiamo citato, questa volta, secondo la lezione desanctisiana, e dobbiamo subito rilevare che, a parte ogni specifica revisione filologica, per questo incipit, il De Sanctis non sapeva – e già Dante non ne sapeva più niente – di essere alle prese con una trascrizione energicamente toscaneggiante di un testo siciliano, poiché tutti i componimenti siciliani a noi giunti anche nei più antichi canzonieri, a partire dal capitalissimo *Libro de Varie Romanze Volgare* (il Vaticano Latino 3793), sono pervenuti a noi nella rielaborazione di copisti impegnati a travestire linguisticamente, al possibile, con tranquilla spregiudicatezza, e spesso con ingegnosa disinvoltura, un volgare sentito ovviamente come estraneo e difficoltoso, godibile soltanto in un adattamento che fu gravido di conseguenze senza fine, nel linguaggio e nelle rime per incominciare (si pensi alla nascita della rima siciliana, in effetti), per tutti gli imitatori e gli emuli, ignari degli originali. Oggi abbiamo ricavato tutte le conseguenze derivanti dalla fortunosa sopravvivenza marginale di una canzone di Stefano e di un paio di frammenti di Enzo, trascritti, e così preservati, nel Cinquecento, da un *Libro siciliano* che li aveva conservati. Per dirla sveltamente, noi leggiamo i poeti federiciani in traduzione toscana, attraverso un gioco di calchi che un lessico carico di gallicismi e di latinismi rendeva praticabile, sia pure con costi che, volendo, noi possiamo, di massima, valutare e giudicare. In ogni caso, giova rilevare che la nostra tradizione poetica, fondandosi, come si dice sovente, sopra la trasmissione dei siculo-toscani, si costituisce a partire da un equivoco macroscopico.

Quanto alla "melodia soave", immaginata dal De Sanctis, e a

quell'integrazione di canto e di strumenti, è fantasia per sé non del tutto illegittima, ma fantasia rimane. In netto distacco dai modelli provenzali, ai quali pure si rifanno, per tanti riguardi, con puntigliosa e talvolta servile fedeltà, i Siciliani non sono più, se così possiamo dire, i "cantautori" della normale pratica occitanica, ma sono, di regola, "dicitori", sono "dettatori", e sono forse, in qualche caso (ma noi disponiamo di un *unicum,* in proposito, che è proprio un componimento di Federico, *Dolze meo drudo,* tardivamente notato), in qualche caso, dico, forse anche sono "parolieri", come lo sarà, tanto per intenderci, un Dante per un Casella. Ma il De Sanctis osservava anche che la lingua del poeta è bene "sviluppata ne' suoi elementi musicali", ancorché, si rammenti sempre, fruita in trascrizione, così che nell'originale siciliano doveva pure trattarsi, ovviamente, di una tutta diversa melodicità verbale.

È tempo di ricordare che, alla corte di Federico, l'importazione del modello occitanico, da cui procede ogni nostra moderna idea della lirica, per tutto il nostro Occidente, ebbe caratteri specifici, entro il quadro del suo meraviglioso diffondersi, nell'età cortese, al di là dei confini originari. Il contagio, per intanto, avvenne per via libresca, e non per immediato contatto comunicativo, in quanto non fu determinato dalla diaspora provenzale e dalla colonizzazione culturale procedente dagli itinerari dei diversi trovatori, ma dalla lettura. La prima canzone del primo canzoniere, il Vaticano che abbiamo citato, è quel *Madonna, dir voglio* di Giacomo da Lentini, che è esemplato accuratamente sopra una canzone di Folchetto, e la sua collocazione in raccolta, così inauguralmente sporgente, è giustamente suscettibile di una interpretazione, al minimo, simbolica: si parte, non soltanto imitando, ma, al possibile, in calco da traduzione. Se poi accettiamo l'ipotesi formulata dal Roncaglia, possiamo determinare e datare l'avvio dell'intiera avventura della Magna Curia, e così dell'intiera nostra poesia cortese in volgare, al 1232, quando avrebbe avuto luogo, nel Veneto, la donazione a Federico di una copia del *Liber Alberici,* antologia di testi provenzali, da parte appunto di Alberico da Romano.

Ma, sia stato o non sia stato tale l'archetipo scatenante, è chiaro che il progetto federiciano di creazione e tutela, con partecipazione personale e familiare, di una scuola poetica fondata sopra un rivoluzionario trapianto dei moduli occitanici in lingua siciliana, procede, almeno in essenza, scartando la via di un professionismo lirico-musicale di stampo trobadorico: i poeti, se non in esclusiva, certo in prevalenza, saranno estratti dall'intellettualità burocratica aulica, tra funzionari di legge, giudici, notai.

Ho detto in prevalenza, non in esclusiva, e vorrei sottolineare questo punto. Perché, mi pare chiaro, e i testi sono lì a comprovarlo, non soltanto convivono, nella produzione siciliana, i modi aulici e quelli popolareggianti, entrambi per altro topicamente consolidati, ma convivono per certo produttori di corte e dicitori giullareschi, e le diverse modalità non permettono soltanto evidenti episodi di scambio e di ricambio, ma si trovano articolate dai medesimi produttori, assai sovente. La separatezza degli stili classifica meglio, ad ogni modo, i prodotti che i produttori, come è nella tradizione medievale, e come varrà a lungo, per la nostra poesia delle origini. In breve, sono siciliani, e federiciani, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, e, pensiamo a nominarlo, almeno, per il momento, Cielo d'Alcamo.

Diremo allora che, svanito il vagheggiamento del primitivismo popolare, e ricondotto il folclorico ai suoi codici regolati e colti, i diversi livelli, i diversi stili, non hanno più da concorrere in una vana competizione di valori. Se il ritorno ai parametri danteschi può giovare a liquidare i sogni ottocenteschi, sarà tempo di osservare che quei parametri danteschi sono tendenzialmente rivolti, e certo con tendenziosità legittima, alla fabbricazione del grande mito della canzone tragica, a un "bello stilo" che, non soltanto è legato a una poetica particolare, e sia pure a una poetica di straordinario rilievo, ma è anche un momento particolare, e transitorio, nella storia della poetica dantesca. In una parola, la poetica del *De vulgari* è incompatibile con la poetica della *Commedia,* e né l'una né l'altra giovano al giudizio e alla comprensione della lirica di Sicilia, ove pretendono di essere innalzate a istanza ultima di un'opzione e di un gusto, di una strategia di scrittura e di un'idea di stile.

A semplificarci le cose, d'altra parte, interviene la ben nota restrizione tematica, per la lirica federiciana, al solo codice amoroso, con la correlata caduta di qualunque tensione di ordine politico e polemico, per non dire propagandistico, in relazione a occasioni concrete, verificabili, databili. L'oscillazione massima consentita è quella che abbiamo già discusso, a parte qualche dubbia accezione moraleggiante, che sembra comunque potersi ricondurre senza sforzo alla consueta etica erotica, quasi a segnare i margini estremi dell'amore cortese come laico paradigma comportamentale di base, tra i poli della canzone sublime, che celebra il galateo della passione, e della cosiddetta canzonetta oggettiva, che può concedersi di declinare verso modalità più colorite e modeste. In mezzo, se mai, è tempo di evocarla, sta la più clamorosa e fortunata invenzione formale dei Siciliani, di immortale fortuna per tutto l'Occidente, quella del sonetto, che nasce, forse per merito del Notaro Giacomo in persona, con squisi-

ta inclinazione dottrinale, da adibirsi, in prevalenza, alla corrispondenza e alla tenzone, e a discutere la dottrina d'Amore.

Non sarà il caso di seguire il Santangelo nella ricostruzione globale dei materiali a disposizione, in materia sonettistica, in esclusivo regime di tenzone, operando in un mosaico, ammirevole ma inverificabile, di tessere ricombinate e di attribuzioni redistribuite. Ma l'idea di fondo merita di non andare perduta. E sarà allora alle due più celebri tenzoni sulla natura di amore, a noi trasmesse come tali, che occorre guardare, per comprendere la poetica, certo, per intanto, del Notaro, ma, in quella e con quella, dei siciliani, in generale: e dico la poetica per intendere l'ideologia.

Si pensi al dibattito, appunto, tra Giacomo e l'Abate di Tivoli, forse databile 1241, che è l'anno in cui Federico fu appunto in Tivoli, con la sua corte. L'Abate dà avvio alla discussione con un sonetto in cui invoca il "deo d'amore" affinché, come egli fu ferito in cuore da un dardo amoroso, per una donna, così sia ferita la donna, e non sia esentata da quel "gran male" di cui egli soffre. Il Notaro risponde polemizzando con i poeti, con "quelli che di trovar non hanno posa", e senza tregua fabbricano versi, proclamando, sempre "spessamente", che amore ha natura divina. E Giacomo afferma che vi è un solo dio ("ca più di un Dio non è, né essere osa") e si potrebbe dimostrare rigorosamente, "per quia e quanto", che "non è più d'una deitate": "e Dio in vanità non vi pò stare". Il sonetto si chiude proclamando: "Voi che trovate novi detti e canto, / posatelo di dir, ché voi peccate".

L'Abate replica magnificando la potenza d'Amore, e accusando Giacomo di pronunciarsi da inesperto, poiché se amasse "lealmente", se fosse stato ferito "coralmente", non parlerebbe così. Amore è una realtà misteriosa, "ha molto scura canoscenza", e soltanto chi lo sperimenta a fondo può discorrerne in modo credibile. Ma Giacomo replica tornando a polemizzare contro le facili menzogne dei poeti, i quali, alla minima ferita amorosa, subito dicono: "Donna, s'i' non ho il tuo aiuto, / eo me 'nde moro, e fonne saramento". Insomma, se Giacomo è tutt'altro che ignaro d'Amore, anzi ne è tutto pervaso, come una spugna che è piena d'acqua (e qui ruba un'immagine a Peirol), è paralizzato dalla vergogna, e non osa dire quello che realmente prova, poiché i troppi "menzonieri" mentono troppo sfacciatamente, e così chiudono la bocca ai veri amanti, e finalmente, poiché di questo si tratta, ai veri poeti:

Però gran noia mi fan li menzonieri
sì 'mprontamente dicon la menzogna;
ch'eo lo vero dirialo volentieri,

ma celolo però che m'è vergogna:
ca d'onne parte amoroso penseri
intrat'è in meve com'agua in ispogna.

Si afferma per solito che una disputa come questa, che l'Abate chiude poi sbrigativamente, con un conciliante sonetto complimentoso, di garbato encomio per Giacomo, non avrebbe interesse dottrinale, ma meramente rettorico, e che in causa non è un'ideologia erotica, propriamente, ma una topica eloquente. Ora, che si tratti di una gaia scienza amorosa, piuttosto che di un filosofico contrasto, per non dire di un contrasto teologico, con Giacomo biasimato perché parla "per divinitate", si potrà concedere facilmente. Discutere della divinità d'Amore, vogliamo crederlo, è discutere della legittimità di una figura letteraria. Ma sarebbe incauto rinviare in esclusiva, alla fase stilnovistica, ogni responsabilità ideologica, in materia. Quando Dante, nella *Vita nuova,* giustifica il suo abuso nella rappresentazione di Amore come sostanza, e come sostanza corporale, in più, e lo fa a colpi di autorizzazioni classiche, è assolutamente in linea con questa problematica. Fa un passo innanzi, se si vuole, ma non opera alcun salto.

È vero, un Bonagiunta proclama da vivo nei suoi versi, e da morto in quelli del *Purgatorio,* che si è prodotta una svolta irreversibile, che si lascia alle spalle, in blocco, un Giacomo come un Guittone. Ma la disputa rettorica, tra l'uno e l'altro stili, ha una sua precisa genealogia, che non la riduce a ludico pretesto per divertimenti rimati. Giacomo, di fatto, non si impegna tanto nella negazione della divinità d'Amore, che è la copertura sintomatica della questione, quanto nella negazione dell'autenticità dei poeti che la proclamano, mentendo intorno alle loro sofferenze, spergiurando senza ritegno. Non dico che stia così aprendo la strada, proprio, a colui che si vanterà di scrivere sotto la dettatura d'Amore, in assoluta fedeltà al suo spirare, poiché anzi, in quella fedeltà di registrazione sarà additato lo spartiacque decisivo, in materia, ma individua l'esigenza di una poetica non enfaticamente e arbitrariamente immaginativa, non meramente oratoria, di fronte a un punto che si assume come grave e fermo: l'adeguazione della scrittura alla vera fenomenologia della passione. La definizione del fino amore cortese è il banco di prova per l'intera *Weltanschauung* poetica, nella curia di Federico, come più tardi, ancora, a Bologna, a Firenze, il "cor gentile" potrà allargarla a *Weltanschauung* comunale, e cortesia e onestà saranno una cosa sola, e fonderanno, nell'orizzonte borghese, la vera gentilezza.

E poi, sì, ho richiamato Bonagiunta, ho rinviato al *Purgato-*

rio. Ma non dimentichiamo che Dante sta facendo carte false, per fabbricarsi quasi dal niente, e quasi da solo, il suo dolce stile nuovo, e vuole farci credere che, con *Donne ch'avete,* il mondo della poesia sia riuscito rivoluzionato a fondo. Nel che c'è del vero, ben inteso. Ma c'è, insieme, una verità di parte, che esige una pacata correzione.

Ma, quanto a Giacomo, l'altra e più nota tenzone, quella promossa da Jacopo Mostacci, conferma la nostra prospettiva. Se il Mostacci opta per l'accidentalità d'Amore, opponendo a un Amore sostanza una "amorositate", e se Pier dalla Vigna difende per contro la sua sostanzialità, il Notaro disegna, per conto suo, una sorta di terza via, che è poi la via regia già segnata, a suo tempo, nelle pagine di Andrea Cappellano. *Amor è un desio* è un testo che, qualunque cosa si possa e si debba pensare intorno alla nostra lirica delle origini, è la premessa decisiva alle grandi canzoni teoriche dell'uno e dell'altro Guido, e anche a quella dantesca. Oserei dire che se, per avventura, a sollevarla a questa responsabilità fosse una mera illusione ottica, che ci porta a retrodatare la gravità della meditazione erotica come già vigente nella squisita frivolezza delle aule cortesi di Federico e di Manfredi, ebbene, questa illusione stessa è da retrodatarsi, poiché fu già illusione comunale, e persino dantesca, proprio, poiché la stessa svolta segnata oltre il "nodo" fatale, si fonderà al massimo sopra una risposta diversa a una domanda comune, a una *quaestio* che ha gravità letteraria e poetica perché ha una ineludibile responsabilità riflessiva e raziocinante.

Chi voglia chiedere, alle nostre lettere, ad ogni modo, che cosa fu l'amore cortese, troverà la risposta più densa e più piena, e la più carica di futuro, oltre che di storia e di comprovata esperienza teorica, nel cerchio esiguo di quel sonetto dottrinale che celebra, ancora una volta, la potenza del desiderio, che gli occhi generano e il cuore accoglie e alimenta, concepisce e nutre, per un'immagine di bellezza che ha principio nella visione concreta. E nel giro dei suoi quattordici versi, Giacomo trova anche spazio, è noto, per chi diventa "amatore" senza visione dell'oggetto esterno, ma riserva tuttavia agli occhi la procreazione effettuale del vero "furore" amoroso: "ma quell'amor che strenze cum furore / da la vista di gli ogli ha nascimento". E qui non è soltanto la radice di tutte le grandi filosofie amorose del nostro Duecento, ma di tutte le grandi riflessioni della nostra poesia moderna, se Giacomo ci trasmette, una volta per tutte, quello che i poeti di Provenza ci hanno inventato, come si dice per solito, l'amore passione.

Vorrei concludere puntando sopra la riprova, e più esattamente la controprova, che ci è rappresentata nel famoso e mera-

viglioso controcanto del già evocato contrasto di Cielo, *Rosa fresca aulentissima,* che Dante, al solito, conosceva e menzionava, facendone il documento tipico della lingua dei "terrigenae mediocres" di Sicilia, in opposizione ai "primores" delle grandi canzoni auliche. E niente ci può illuminare meglio, intorno al codice erotico cortese, del raffronto con una sua versione parodica, quale può documentarsi in un testo di fabbricazione giullaresca che mette a fronte, precisamente, un "canzoneri" e una "villana".

Non si può non pensare al *débat* bilingue di Rambaldo, con il colloquio a strofe alterne tra il giullare e la donna genovese, che in effetti è stato additato molte volte come un precedente insigne – e un precedente, si badi, che ha un suo cinquantennio di vantaggio. Ma il contrasto di Cielo vuole poi essere considerato, più largamente, come un esemplare di quella forma dialogica, vero genere letterario multiforme, che oppone un seduttore e una plebea, e la cui variante più nota e fortunata, e anche la più discussa e tormentata, è, come si sa, la pastorella insidiata dal cavaliere.

Se il poeta cortese, come personaggio che dice io, è colui che incarna in sé la perfetta enunciazione e la compiuta messa in opera, e più precisamente messa in parola, e in verso, del codice dell'amore fino, dinanzi a una donna che impersona regolarmente la pienezza di ogni valore e possiede il primato di ogni grazia, il giullare devolve il medesimo rituale verbale, ma rimescolato e maculato con vertiginosi abbassamenti tonali, alla conquista della villana, che replica con una parallela degradazione di stili e di forme. E alle proposte dell'uomo, che la incalza ora umilmente, ora baldanzosamente, la donna replica negandosi replicatamente, ora dicendo che si farà piuttosto suora, che cedergli, ora dichiarando che è pronta a darsi la morte, ora minacciando di far uccidere il molesto galante, per intervento e soccorso dei suoi fratelli e parenti.

E qui vorrei almeno menzionare quell'iperbole suprema, che si ha quando l'amante, poiché la villana minaccia di annegarsi in mare, gettandosi "al perfonno", risponde:

> Se tu nel mare gittati, donna cortese e fina,
> dereto mi ti mìsera per tutta la marina,
> e da poi c'anegàsseti, trobàrati a la rena
> solo per questa cosa adimpretare:
> conteco m'ajo aggiungere a peccare.

E la donna, a questa mossa crudelmente necrofila, risponde:

> Segnomi in Patre e 'n Filio ed in santo Matteo:
> so ca non se' tu retico o figlio di giudeo,

e cotale parabole non udi' dire anch'eo.
Morta si è la femina a lo 'ntutto,
pèrdeci lo saboro e lo disdotto.

E qui si ha una replica straordinaria, poiché il "canzoneri" minaccia, a questo punto, di interrompere il suo canto:

Bene lo saccio, càrama: altro non pozzo fare.
Se quiso non arcòmpimi, làssone lo cantare.
Fallo, mia donna, plàzzati, ché bene lo puoi fare.
Ancora tu no m'ami, molto t'amo,
sì m'hai preso come lo pesce a l'amo.

Ed è suprema astuzia, in questo gioco erotico, che sia questa, infine, la mossa vincente del giullare. È come a dire, con questo supremo gesto straniante, che la logica del contrasto comporta che la cosa sia condotta a fondo, sino allo scioglimento, che ovviamente si disegna, in regime stilisticamente mediocre, alla dantesca, come positivo: "Sazzo che m'ami, e àmoti di core paladino".

Tutt'al più, in questa fase conclusiva, la donna, che ha confessato di ricambiare l'amore del giullare, tenta soltanto di rinviare il componimento amoroso. E qui, a misurare sino in fondo la distanza tra il galateo dell'alto amore cortese e la declinazione parodicamente realistica del contrasto di Cielo, più che qualunque paradosso di rustica schermaglia, vale il punto cruciale: la villana si arrende alla promessa matrimoniale. È un esito che si prepara, nella struttura amebea del componimento, come una condizione posta dalla donna. Quando questa aveva esortato il "canzoneri" errabondo a rivolgersi ancora altrove ("Cerca la terra ch'este granne assai, / chiù bella donna di me troverai"), egli aveva replicato:

Cercat'ajo Calabria, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonia e tutta Barberia:
donna non ci trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese.

E la donna, allora:

Poi tanto trabagliàstiti, faccioti meo pregheri
che tu vadi adomànnimi a mia mare e a mon peri.
Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri,
e sposami davanti de la jante;
e poi farò le tuo comannamente.

E sarà la promessa matrimoniale, finalmente, a chiudere il dibattito. L'uomo, alla richiesta di giurare, estrae quelle "Vangelie" che porta in seno (o che dice di portare, ben inteso poiché si può bene immaginare una smentita gestuale e oggettuale, nella per me giustamente postulabile realizzazione mimica), raccontando averlo preso in chiesa, approfittando dell'assenza del prete ("a lo mostero prèsile, non ci era lo patrino"). E la donna, allora, nella strofa terminale:

> Meo sire, poi juràstimi, eo tutta quanta incenno.
> Sono a la tua presenzia, da voi non mi difenno.
> S'eo minespreso àjoti, merzé, a voi m'arenno.
> A lo letto ne gimo a la bon'ora,
> ché chissa cosa n'è data in ventura.

Abbiamo preso avvio dal De Sanctis, e possiamo tornare a lui per finire. Della "cantilena" di Cielo, egli scriveva: "è tirata giù tutta d'un fiato, piena di naturalezza e di brio e di movimenti drammatici, rapida, tutte cose, senza ombra di artificio e di rettorica". Oggi pensiamo, anzi osiamo dire che sappiamo, una volta per sempre, che quella naturalezza e quel brio sono effetti di una diversa rettorica, di un diverso artificio, e non documenti di un ingenuo candore. Sono due strategie letterarie, che si affrontano anche perché si implicano a vicenda, e si condizionano, e si spiegano reciprocamente.

Credo che sia legittimo giudicare oggi la corte di Federico come il luogo d'incontro, più che dello scontro, tra le diverse rettoriche, tra i diversi artifici, e più largamente tra le diverse culture articolabili poeticamente nel volgare di Sicilia. E in questo senso mi piacerebbe anche interpretare come un forte emblema quella coppia di "cantilenae" e di "cantiones" che troviamo in Salimbene, quando afferma che l'imperatore componeva le une e le altre, esperto com'era nella lettura, nella scrittura, nel canto. Quando, all'anno 1250, registra la morte di Federico, ne traccia un amplissimo ritratto, dosandone accuratamente i vizi e le virtù. E scrive così, tra l'altro, in quel suo straordinario latino:

> Callidus homo fuit, versutus, avarus, luxuriosus, malitiosus, iracundus. Et valens homo fuit interdum, quando voluit bonitates et curialitates suas ostendere, solatiosus, iocundus, delitiosus, industrius: legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas et cantiones invenire.

Sarà verità testimoniale, questa di Salimbene, di vera cronaca. Ma è anche, e soprattutto, una squisita allegoria.

1994

IL SONETTO 19

Estrapolare, dal corpo del *Canzoniere,* un singolo *fragmentum* è ovviamente operazione delicata. E non è necessario addurre ragioni. Qui vorrei soltanto evocare un'immagine, per me attendibile, e direi capitale, del volume petrarchesco, come di una organica, e al limite esaustiva enciclopedia dei possibili lirici, quale poteva apprestarsi nel cuore del nostro Trecento, o meglio, nell'autunno del Medioevo. In questo senso è forse lecito asserire, estremizzando l'idea, che fu ufficio, ma dico ufficio programmatico, del Petrarca appunto, la fondazione, per la poetica volgare, del genere lirico. Con questo si vuole insomma suggerire che il Petrarca, adunando un immenso materiale topico, latino e neolatino (si pensi al canone istituito in 70, *Lasso me,* da Arnaldo Daniello – o pseudotale – a Cavalcanti, a Dante, a Cino, e autopromozione conclusiva con 23, *Nel dolce tempo*) – il Petrarca, dico, si è assunto il ruolo, per la moderna cultura occidentale, in genere, di selezionare, riciclare e rilanciare l'intiero repertorio del soggetto poetante, in quelle forme e quei modi che, ai nostri occhi ancora, appaiono riconoscibili, persino prima che nella riflessione critica e rettorica, nel discorso quotidiano medesimo, come liricità e lirismo. Questa rifusione topica coinvolge tutte le ragioni che le riescono inestricabilmente congiunte, lessicali e metriche, oratorie e ritmiche, e quanto altro si possa connettere, in simile impresa, e senza primato, s'intende, di una categoria specifica. Soltanto, nell'accentuazione del topico, si vuole porgere il debito rilievo a quella che, abusando di una locuzione di ormai consolidata fortuna, in altro ambito, possiamo indicare come l'invenzione di una tradizione. Il proclamare che Petrarca instaurò un genere, e se ne volle, per così dire, responsabilizzare, è insieme il riconoscimento di una poetica e il rispecchiamento di una canonizzazione storica. Il che non esclude affatto, ben inteso, nella cronaca concreta, tra

splendide consacrazioni, gravi e anche gravissime cadute, nelle varie vicende della sua fortuna. Ma questo, oserei dire, nulla toglie al fatto che, lo ripeto, per noi ancora, e forse per noi soprattutto, a torto o a ragione, dire Petrarca è dire lirica. Di più, non si dà lirica, in certo modo, per noi, se non nella forma del petrarchismo.

Si può così meglio illuminare, almeno, la difficoltà particolare che fatalmente si incontra, ogni volta che si operi un prelievo all'interno del *corpus* poetico dei *Rerum*. La magnanima impresa del gigantesco *bricolage* petrarchesco non è propriamente afferrabile se non attraverso una comprensione totalizzante del libro. E questo, tanto più fortemente, quanto più, per molti riguardi, i *fragmenta* ostentano una vivace autonomia relativa. Il farsi del *Canzoniere* testimonia, per quel tanto che ci è documentabile, e per quel tanto che ne è stato esplorato correttamente e minuziosamente, la dialettica che stringe il componimento e il volume. Ma, su questo punto, non credo che qui occorra insistere.

Detto questo, non sarà strano, prima di tutto, che io confessi di aver prescelto la sezione 19, il sonetto *Son animali al mondo,* in maniera, se non proprio empiricamente aleatoria, affatto fortuita. Ma poteva giovare, è chiaro, la selezione di un testo, se non periferico, certamente non centrale, nella tradizione delle letture petrarchesche. Ancora meno strano, suppongo e spero, che io mi impegni a ridurre al minimo la contestualizzazione, così intrapetrarchesca che extrapetrarchesca, di questo sonetto. Ne tenterò una traversata semplicissima, una minima esplanazione, con la speranza di evidenziarne appena l'interna struttura. È mio obiettivo, però, tentare di cogliere, non una struttura individua, ma, al contrario, una struttura categoriale. Questo componimento, come ogni componimento del volume, aspira, realizzandosi, a dare esemplificazione, non dirò di una sorta di sottogenere lirico, ma di una sua modalità esemplificabile in quanto esemplare.

Supponiamo che l'autore si produca – è una strategia che avrei l'audacia, non soltanto di sperimentare, ma, se non è eccessivo, di raccomandare addirittura – in una prova del tipo: tema e svolgimento. So che un qualche profumo (gradevole o sgradevole, dipende un po' dai gusti) di scolasticità (anche nell'accezione, se si vuole, di *quaestio* che si va a disputare sorvegliatamente) si diffonde subito, da una siffatta prospettiva. Ma insomma, una *lectio* è cosa affatto scolastica, piaccia o non piaccia, e non dissimuliamo almeno questo vero. Il tema, dunque, è quello del poeta che enuncia la fatalità – dice, alla lettera, "il mio destino" – per cui egli corre, irresistibilmente, alla propria rovina, per opera di amore. Un tale "destino" è enunciato al pe-

nultimo verso del sonetto, cui segue, in sede estrema, la consapevolezza dell'inevitabile disastro: "so ben". Aggiungo, in margine, che nessuna voce fa riferimento all'idea amorosa, propriamente. Ma non è cosa marginale, ovviamente, poiché il poeta, qui come nella maggior parte del suo breviario, si pronuncia in figura di amante. Anzi, chi badasse, candidamente, all'enunciazione della poesia inaugurale, e al disegno tattico dell'opera, che lì si delinea, non dovrebbe attendersi altro, dal complesso del *Canzoniere*. È ben evidente il riferimento alla "donna" amata, ma essa vi è additata, o vogliamo dire dimostrata, come "questa donna", che, se non mi inganno, insieme la oggettiva e la approssima, la reifica e la unicizza. Stiamo discorrendo ancora delle terzine, e non è un caso. Il tema è collocato, nella fattispecie, in conclusione. Definirò, almeno in via provvisoria, e certo arbitraria, come costruzione a epigramma, quella di una struttura quale la presente, che svela il tema a svolgimento esaurito, e punta dunque, nettamente, verso un andamento a microenigma, se così si vuol dire, con un risultato a sorpresa, tanto più gustoso quanto meno esplicitato. Non di rado, e non occorre documentare, un tale sottogenere induce a un esito sentenzioso. Insomma, un andamento simile, a epigramma, a enigma, a sentenza, o come meglio si voglia definire (e meglio specificare e distinguere ulteriormente, volendo) è una forma lirica (o un mazzetto di forme liriche, più esattamente) riconoscibile strutturalmente. Ben inteso, trattandosi di una struttura topica, la sorpresa terminale è relativa assolutamente alla acculturazione topica del fruitore. Soltanto per non farla lunga, rinvierò, poiché sta a pochissime carte di distanza, a 16, e vale come testo ipercanonico, al *Movesi il vecchierel,* che soltanto nella terzina seconda, e insomma al verso dodicesimo, disvela la propria natura comparativa: "così, lasso...". E di che razza di disvelamento contrastivo si tratti, è ben noto e ben celebrato. Sarà un puro accidente, ma nel nostro 19, la svolta per cui irrompe il soggetto, che è più alta, collocandosi a conclusione delle quartine, consuona appunto, per avventura, in questa maniera: "lasso, e 'l mio loco...".

Abbiamo così detto che il sonetto è, quasi geometricamente (ma anche questa è una ovvia topicità metrica, su cui sarebbe adesso vano diffondersi), spartito tra quartine e terzine. È davvero tempo di risalire all'ordine naturale dell'esposizione, intanto, infatti, e a quella procedura classificatoria che governa la prima sezione del nostro testo. Il Petrarca muove da una triplice distribuzione degli esseri animati, degli "animali" che sono "al mondo", relativamente alla vista, e precisamente, alla vista della luce. La topica messa in moto è quella, più che saldamente fondata, e più che poeticamente prefruita, della tradizione dei bestiari. Il *bricolage* petrarchesco scandisce in successione la se-

quenza "Son animali... altri... et altri", in cui si riconoscono pacificamente le aquile, gli animali notturni, e privilegiatamente, per certo, gli uccelli notturni, giacché di esseri alati si tratta, in prima istanza, non escluse, anzi conclusive in inventario, le farfalle, e propriamente le falene. Non occorre una lunga frequentazione della protolirica medievale (se così è lecito indicarla), perché il fruitore intenda, più che sospettare, che la poesia corre verso un esercizio di applicazione in recupero dei bestiari amorosi, regressiva rispetto alle esperienze, si è sempre osservato, che furono battezzate come stilnovistiche, ma riacciuffate, qui, *pour mieux sauter,* ai fini enciclopedici già additati. La precognizione dei bestiari amorosi può apparire frustrante, nei confronti di un codice sospeso, di attese coltivate in vista di uno scioglimento non definito. Ma il giuoco è appunto collocato in questa pregustazione che permane inconvalidabile per l'una e l'altra quartina, in attesa dell'argomentazione minuziosa delle terzine, che riprende la catena classificatoria, punto per punto, una volta che il poeta si è innestato nella propria fatale schiera zoologica.

Piuttosto è da aggiungersi che non manca, come è giusto che non manchi alla topica dei bestiari (e degli erbari, e dei lapidari, s'intende), la dimensione morale, accanto a quella erotica, e in questa bene innestata, se è vero, come è vero, che il lettore di Petrarca, – e dovremmo dire il suo uditore, che ascolta il suono dei suoi sospiri, che fruisce (là dove il Dante comico non conosce che lettori, per essere chiari) della sua nuda voce – è pure invitato alla percezione di una avventura etica, percorsa, enciclopedicamente davvero, in tutte le sue valenze, non eticamente soltanto, ma religiosamente, sino alla culminazione della "Vergine bella" dell'epilogo, che riassorbe il tutto, quasi nei modi di una cadenza obbligata, tanto imprevedibile, al solito, quanto inevitabile, almeno con il senno di poi – e con una *Commedia* che incombe, fatalmente prescrittiva. Con il senno di poi, ho detto.

E qui vorrei fare pausa sopra una considerazione che, benché genericamente proposta, funziona petrarchescamente assai bene, in specie. Ed è che ogni lettura si articola sopra un senno di poi, per definizione, e, onestamente, razionalizza come necessario tutto quanto ci è proposto, nel bene e nel male. Dico che funziona bene in specie, poiché cercando di afferrare topiche strutturali, generiche soltanto perché di genere, di genere lirico, e sottogeneri relativi, come si avvertiva, si tratta di sviluppare, per forza, un percorso tautologico. La ricezione non può che ricevere come intenzionato tutto quanto appare – ben inteso, intenzionato testualmente, e non si discorre della psiche del responsabile scrivente. Si descrivono effetti di uso, e si ricercano le causali di detti effetti, siano poi, queste e quelli, correttamen-

te o scorrettamente individuati. Ma la lettura è critica almeno per questo, per la sua contestabilità. La razionalizzazione del senno di poi si apre, beatamente, a una perpetua contestazione, a una inconcludibile problematicità.

Ad ogni modo, la classificazione petrarchesca muove, e il fatto appare gerarchicamente condizionatissimo, appunto *post eventum,* con l'esempio della più "altera" – è la parola petrarchesca – tra le viste animali. Che è quella, lo abbiamo rammentato, dell'aquila, "che 'ncontra 'l sol pur si difende". Al polo opposto, sembrano situarsi quegli animali, invece, che offesi dal "gran lume", escono dai loro rifugi, soltanto "verso la sera". In realtà, la costruzione è triadica, e assai più complessa. Per un verso, infatti, si pongono a contrasto, lo sguardo di chi resiste alla massima luminosità che è "al mondo", quella solare, e quella di chi non è in grado di resistervi minimamente, e radicalmente la sfugge. La rima ricca sembra lì apprestata a convalidare a fondo questa antitesi primaria: "difende:offende". Ma, per altro verso, l'"altera / vista" dell'aquila fa, proprio per la sua eccellenza, parte per se stessa, e, a rappresentarci l'antitesi più vera, sarà piuttosto quella che contrappone, alla fotofobia degli animali notturni, la fotofilia delle farfalle, che il lume attira sino a condurle a morte. E qui si iscrive un interno contrasto, non meno topico dei prescritti, tra le virtù del fuoco – siamo alla coppia "splende:(i)ncende" – la luminosità e il calore. E topica, massimamente, e chiave di volta di tutta la sezione prima del sonetto, è proprio la parola "vertù", poiché è il nodo intorno a cui si raccoglie ogni sistemazione tradizionale, per la tradizione petrarchesca, del sapere naturale. Che è appunto una tradizione assolutamente antropocentrica, poiché legge la natura, onde procedere a una sistematica di gruppo, non già per via di assimilazione, ma piuttosto per via di singolarità, per eccezioni e scarti, per virtù esclusive, nelle cose tutte del mondo, che ruotano non già intorno a quanto è comune, ma intorno a quanto è proprio e esclusivo, e dunque in pieno radicamento, cognitivamente, così nel magico come nel simbolico. Nel "desio folle" degli animali fotofili, la brama del godimento ("spera / gioir"), si trasporta nitidamente al morale quanto germina come proprietà naturale, come qualificante specifico, e cioè proprio di una specie. Se non è un eccesso, nel "forse" che accompagna la ricerca del piacere, il riciclaggio petrarchesco pone una distanza, rispetto alla decifrazione in emblema delle *proprietates*. È come un segnale che indizia davvero come topico l'esercizio intorno alle "vertù" topiche delle cose naturali. Il dolente iscriversi del soggetto nell'"ultima schera", che è iscriversi dunque in una "folle" fotofilia amorosa, sigilla dunque l'intiero primo movimento del testo. E possiamo ripercorrerlo, adesso, leggendo:

Son animali al mondo de sì altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra vertù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.

Possiamo, credo, legittimamente riformulare quanto si è osservato sin qui, affermando che il sonetto è costruito, nelle sue quartine, esibendo tre insiemi della classe degli "animali", offerti come esaustivi, per la totalità, ma, come è evidente, tutt'altro che tali. Il criterio classificativo è quello delle *proprietates* relative alla vista, in relazione con la luce, e va bene. Ma in realtà la classificazione ha esclusivo fondamento emblematico, assumendo a discrimine selettivo tre modalità che in tanto appaiono significanti, in quanto sono pensabili come proprie, come esclusive, e dunque come propriamente, esclusivamente virtuose di un tipo descrivibile come rigorosamente distinto, prescindendo, dissimulatamente ma al tempo stesso vistosamente, per vistoso paradosso, da un'autentica distribuzione totalizzante.

Concediamoci, in margine, un'illustrazione chiarificante. Passiamo un attimo alla sestina 22, che muove, per contro, appunto da quella totalità ideale che qui, non senza ragione, si tace. E punto di partenza è, in chiare lettere, il "qualunque animale" che "alberga in terra", l'insieme compatto di "ogni animal terreno" (cito da 47), cui appartiene il diurno "travagliare" e la quiete notturna. Ma non può non segnalarsi, e subito, quell'insieme che scarta, di fronte a quel globalizzante "qualunque", e cioè quegli "alquanti" animali "ch'ànno in odio il sole", e che già conosciamo, per il nostro sonetto, come fotofobi. Anche in questo caso, il problema poetico è l'inserzione classificatoria del soggetto nell'insieme che si è organizzato, è insomma la posizione dell'io. E nella sestina, come è noto, si afferma la posizione ubiqua del poeta amante, per il quale il travaglio è, indifferentemente, diurno e notturno, "a l'ombra e al sole". Il netto "Et io...", incipitario alla seconda stanza (e memore, come sempre si osserva, del dantesco "E io sol uno") scavalca dunque l'insieme totalizzante d'avvio, proposto come norma, e sospende l'opposizione marginale degli "alquanti", iscritti quasi doverosamente a fare eccezione contrastiva, per aprire, senza altra riserva, l'intiero svolgimento testuale alla sofferenza perpetua, indiscriminata e indiscriminante del poeta, che si travaglia per amore, indifferentemente, la notte e il giorno ("o di nocte o di giorno", per

abusivamente adattare il parallelo sintagma addotto per l'"aspra fera").

In rozza formalizzazione schematica, possiamo, a questo punto, postulare due prospettive rettoriche. Nella prima (sia il caso del nostro 19), la struttura topica è fornita da una classificazione plurale, entro la quale si tratta di trovare l'esatta collocazione dell'io poetante. Nella seconda (come in 22), si dà una classificazione binaria, che di netto spartisce tra norma e eccezione, ma vi innesta un soggetto che trascende l'opposizione, poiché è situabile, altrettanto agevolmente, nella norma e nell'eccezione, e dunque si pone come coestensivo, in principio, ai contrastanti possibili.

Non si intende qui, per certo, esplorare l'ambito che uno schema di questa o di simile specie può ricoprire. A noi è stato sufficiente, come da programma, individuare una struttura topica e, per minima glossa, addurre una variante, a titolo esemplificativo e illustrativo. Si può tuttavia osservare questo, ancora, e cioè che il sistema classificatorio è interpretabile come una forma particolare di comparazione. Per analogia assimilante come per scarto si istituisce una similitudine, che fonda la propria analogia costitutiva non in una correlazione immediata, ma in una selezione di praticabili corrispondenze. L'andamento che si è prima caratterizzato come epigrammatico (ovvero anche a enigma, o a sentenza), a questo punto, non sono il primo a dirlo, non sarò l'ultimo per certo, fonda e satura un procedimento specificamente arguto. Il topos strutturante è fruito e, insieme, distanziato, allontanato, straniato. I *Rerum,* per usare adesso uno sfrontato anacronismo, più apparente che vero, sono un monumento concettoso, concettosamente arguto, almeno nel senso in cui, se è lecito dire, non si dà, storicamente, lirica alcuna, nella storia culturale dell'occidente, cioè, mi permetto di insistere, del petrarchismo, se non in forma di speculazione metatopica.

Prima di qualche rapida divagazione conclusiva sopra questa problematica, torniamo finalmente alle terzine, completiamo il giro, e concludiamo la nostra lettura, per intanto. Collocatosi nell'"ultima schera" fotofila, il Petrarca spiega la propria incompatibilità con i due primi insiemi additati. Egli non è così "forte", né così "altera" è la sua vista, da poter sostenere la "luce" della sua "donna". Dove, – è qui la svolta capitale delle terzine – e "sole" e "lume" e "foco" trapassano, ipertopicamente sempre, ovvero, che è meglio, metatopicamente, dal terreno primario della *natura rerum* al metaforismo erotico meglio fondato. E, per agevole contagio, questo si conferma con la impossibilità fatale di ritrovare "schermi" in luoghi o in ore notturne. Ma il metaforismo luminoso e ottico è tutt'altro che gratuito. È topico, è

ipertopico, è metatopico il "vederla", come punto cruciale di qualunque rituale metrico liricamente declinato. Gli "occhi lagrimosi e 'nfermi", così, sono pur quelli di un fotofobo che, per forza di "destino" non può schermarsi al "gran lume" dell'amata, nella dolente consapevolezza che (sull'arco che conduce da "non son" a "non so", e da "non so" a "et so ben"), il poeta, ad ogni modo, corre dietro a ciò che lo "arde". Non è forse eccessivo dire, e anzi è forse troppo ovvio, che l'iperimmagine dell'amore in occidente è, per dirlo appunto alla petrarchesca (si risale appena di un passo, a 18), "la luce / che m'arde e strugge", è insomma il "foco" erotico, che "splende" e "(i)ncende".

Ch'i' non son forte ad aspectar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde.

Pur intendendo ridurre al minimo, si è detto, l'allegazione di soccorsi didascalici, vorrei brevemente rinviare, in sobria citazione, a integrazione e a contrasto della struttura classificatoria sin qui esaminata, la struttura comparativa esplicita ("come... così", proprio in scansione di quartine), di 141, e insomma di *Come talora*. Basti leggere come la "semplicetta farfalla", questa volta vaga degli "occhi" che operano su di lei come irresistibile "lume", vi muore, al modo medesimo con cui l'amante, correndo al suo fatale "sole / degli occhi", nel suo folle desiderio, che già bene ci è noto, si trova, nella sua ragione, vinto da Amore:

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole:

così sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi ven tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

Ma qui abbandoniamo questa strada, che, passo dopo passo, ci potrebbe condurre a percorrere, come in chiuso cerchio, l'intiero labirinto lirico del *Canzoniere*. In ambito di strutture topiche, vorrei avviarmi a concludere con una terza maniera di strategia costruttiva. Puntiamo, per l'occasione, dopo il metodo classificatorio, dopo il metodo comparativo, sopra il metodo in-

ventariale, elencatorio. Siamo, in senso proprio, finalmente, al sistema delle corrispondenze. La catalogazione, questa volta, non stabilisce, propriamente, un rosario di insiemi, ma presceglie, piuttosto, da un unico insieme, una collana di esemplari, al solito, topici, assunti come normali. Il "qualunque animale" terreno, questa volta, si moltiplica, prismaticamente, in una serie modulare, stanza per stanza (siamo alla canzone 50, si capisce, *Ne la stagion*), che replica, in iterata conferma, un'identica condizione esistenziale, che è il conseguimento della tregua notturna, dopo le fatiche del giorno, un po' alla maniera di 22, ma, come si sa a memoria, è naturale, in una rassegna per cinque strofe parallele, prima del congedo, s'intende, che ci riporta, come in lampo improvviso, al bagliore del "foco" amoroso.

Conosciamo le figure topiche: "la stancha vecchiarella pellegrina", "l'avaro zappador", "(i)l pastor", "i naviganti", sono le figure umane che ci scorrono dinanzi, prima che appaiano, estremi, come uscendo da un affabile bestiario domestico, i "buoi" che tornano "sciolti" dalle "campagne" e dai "colli". E qui, doppia avvertenza. Nelle quattro scene d'avvio, un "ma", pur variamente innestato, oppone, replicatamente, il soggetto poetante alla sequenza dei personaggi evocati: "Ma, lasso, ogni dolor...", "Ma chi vuol pur s'allegri", "Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme...", "Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde". Il sistema è di costante opposizione, onde alle immagini di coloro che conseguono, con le tenebre, il riposo, si impone, per contrasto, la figura dell'amante, il cui affanno patetico non cessa, non si attenua, anzi si fa più intenso e doloroso. Nella quarta strofa, dove più netta si ritaglia l'incompatibilità dell'amante con la naturale tregua degli animali terreni, è convocato, in effetti, al di là dei "naviganti", l'intiero universo: il "Ma io..." è posto a scarto nei confronti di "e gli uomini et le donne / e 'l mondo et gli animali".

Né basta. Altra avvertenza necessaria è che, alla quinta stanza, le immagini non si pongono più, in evocazione, come tipiche e topiche, distaccatamente. Il poeta è subito in scena, cercando di sfogare il proprio tormento "un poco nel parlar" (e torniamo alla 23, a *Nel dolce tempo,* "perché cantando il duol si disacerba"), e vede dunque, con i propri occhi, la pace conseguita dai buoi, che tornano dai campi:

E perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da' solcati colli:
i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no 'l grave giogo?
perché dì et notte gli occhi miei son molli?

La suprema conferma inventariale, la *summa* catalogica che si sigilla sopra la *natura animalium,* non permette più, per così dire, di muovere da una vivida miniatura che rispecchia un tratto appunto naturale della condizione umana, ma porta in primo piano, con il suo "parlar", l'io poetante che vede, direttamente, il rovesciamento della propria condizione, in un tratto affabile di georgica familiare.

In ogni caso, come si è avvertito, il circolo qui si chiude effettualmente, poiché l'emersione del soggetto, tanto sporgente, coincide con l'evocazione, meglio che con l'applicazione, del repertorio basico del bestiario. Qui resisteremo a qualunque tentazione di inchiesta intorno alle forme e alle ragioni, però, del bestiario petrarchesco, ovvero, se è accettabile quanto suggerito a principio, del bestiario lirico, assolutamente parlando. Sarà più opportuno, ancorché vivacemente stravagante, prendere congedo da un caso paradigmatico di arte allusiva, che dall'esemplare dei *Rerum* dista ben cinquecento anni, ma che appartiene, comunque, al maggiore nostro lirico, o vogliamo dire al maggiore nostro petrarchista dell'età moderna. Il quale, puntualmente, riprende, con puntiglioso ricalco strutturale, le forme topiche che abbiamo potuto intravvedere, assai cursoriamente, nel *Canzoniere,* muovendo dal nostro 19.

Trapiantato da 226, Leopardi ritematizza, dal celeberrimo sonetto di lontananza *Passer mai solitario,* il prototipo biblicamente garantito del "passer solitarius", pur distaccandolo dalla "fera" cui andava, nel modello petrarchesco, strettamente congiunto. Almeno nella zoologia poetica, connotatissimo nella sua nuda denotazione, il passero, nella ripresa leopardiana, entra in un sistema classificatorio a due insiemi, nella specie degli alati. Da un lato, il passero appunto, "pensoso in disparte", e dall'altro, con forza normativamente categoriale, "gli altri augelli contenti", tutti "insieme". Per dirla con il leopardiano Amelio, non per avventura "filosofo solitario", "sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo".

Non è nostro compito analizzare, nemmeno di scorcio, il canto leopardiano. Qui basta notare, ed è già un excursus estravagante troppo, come si produca, in ambito animale, e specificamente nel registro degli animali alati, una partizione precisa. È in una delle classi costituite, tra uccello "in disparte", che canta, e uccelli che lieti volano tra i "compagni", che ha da collocarsi il soggetto poetico.

La scelta categoriale è comparativamente assimilante, come si ricorda: "Oimè, quanto somiglia / al tuo costume il mio". Mi perderò, ma un istante, in margine, sopra il contrasto tra le voci consonanti in natura, così bucolica come georgica, in apertura ("Odi greggi belar, muggire armenti"), e quelle in società, inna-

turali, artificiali, e tuttavia, congiuntivamente, davvero consonanti, in analogia festiva ("Odi per lo sereno un suon di squilla, / odi spesso un tonar di ferree canne"). È in questo paesaggio sonoro opposizionale che si innesta il soggetto poetico, infine, frontalmente: "Io solitario in questa / rimota parte alla campagna uscendo...".

Ma si apre, con un topico, ma pure epigrammatico scatto, il secondo movimento della poesia. Alla somiglianza subentra, una volta assunta come certa la collocazione classificatoria, quella, diciamo pure, degli animali solitari, uno scarto fermissimo: "Tu, solingo augellin... / A me, se di vecchiezza...". Poiché, e sarà la sentenza terminale, appunto, la solitudine del "passero" è "costume" che procede da "natura", laddove la condizione del poeta si rappresenta come assolutamente innaturale, innaturalmente anomala. E questo basti, per la topica leopardiana, e per la topica petrarchesca, e per la topica lirica, in generale. Quanto al bestiario poetico leopardiano, per forza, sarà per un'altra occasione.

2004

L'OPERA DI FRANCESCO PETRARCA

Si può incominciare con quel famoso deversamento, nelle orecchie di Gianfranco Contini, da parte di Ernst Robert Curtius, alzante il dito: *"Dante war ein grosser Mystificator"*. E sarà. Ma il mistificatore massimo, nella nostra trecentesca triade fatidica, in verità, fu Petrarca, indubitabilmente. E qui non si hanno in mente le verificabilissime (e verificatissime) menzogne sparse, a piene mani, nelle autocertificazioni di ordine biografico, già quantitativamente sospette, qualità anche a parte. Si tratta di cosa più radicale e irrimediabile. Petrarca non si inventò soltanto una vita, che è faccenda banalmente corrente (e qui non si può non rinviare a Boccaccio, capostipite imbattuto di ogni sorta di romanzo familiare di un nevrotico, con tanto di mitologia genealogica ed erotica, ai massimi livelli, anticipante di sei secoli la sublime diagnosi freudiana). Fece molto di più e di peggio. Inventò, per dire tutto in una parola, lo stile.

Stiamo ai *Fragmenta,* per intanto. La costruzione del personaggio che dice io, l'invenzione del soggetto, non è affatto, ovviamente, il risultato di una proiezione effusivamente verbale che sgorga da una qualche sorgente interiore, di cui viene rivelata la sostanza psichica. L'esistenziale è un puro effetto linguistico. È anche troppo evidente (o dovrebbe essere tale) che una Laura non è più credibile di una Beatrice o di una Fiammetta, per intenderci subito, anche se, per avventura, a costruirne il profilo, possono essersi prestate una o più modelle anagraficamente concrete, all'occasione, consapevoli o ignare che fossero. Forse, per Silvia e Nerina, per citare il nostro petrarchista supremo e postremo, posarono due giovinette, ma fortuna o sventura che sia, non ne sappiamo propriamente niente di appena appena verificabile. Con Aspasia è già un altro paio di maniche. Ancora, se arriviamo sino al secolo scorso, di Clizia sappiamo

anche più del necessario e dell'opportuno. Con Petrarca, comunque, non solo siamo carenti di verificabile, ma, come i suoi due colleghi coevi, del semplice verosimile.

Abbiamo discorso di stile. Perché i *Fragmenta* sono, molto probabilmente, il primo tentativo, in assoluto, di dare corpo all'utopia di una scrittura di perfetta omogeneità e coerenza, riconoscibile, non diciamo come la firma sicura di un calligrafo inconfondibile, ma piuttosto, con utile anacronismo, come individuatissima declinazione di un codice genetico. Ma lo stile è proprio l'uomo, o meglio, in gergo romantico, è l'artista. I *Fragmenta* sono il primo testo che si impone come assolutamente artificioso, nella cultura europea: e che è assolutamente artificiato. L'effetto di verità è scaricato sopra l'ascoltatore delle rime sparse, che ci immette, di suo, la vita. In questo senso l'opposizione canonica, in materia versificata e rimata, di dantismo e petrarchismo (ma non in questo senso soltanto), che è l'eredità esegetica in cui meglio si nuota, oggi ancora, non è un'opposizione letteraria, semplicemente, ma un'alternativa antropologica. Perché, se Petrarca è la conseguenza deducibile da una struttura espressiva, Dante, al proprio lettore, non concede niente. Ma questo era già tutto implicito nello spericolatissimo metaforizzare foscoliano, che contrapponeva un nato a patire a un nato a fare. Il che era poi il frutto storico della scoperta per cui, una volta inventato l'individuo, nella forma del cittadino repubblicano, occorre fare questione del nesso tra la letteratura e la vita, il vivere e lo scrivere, o insomma tra le parole e le cose.

Qui occorre un cauto inciso. Perché ho affermato che vige ancora, come buona eredità, l'opposizione di dantismo e petrarchismo. Ma occorre pure rilevare che, da ultimo, il rigoglioso fiorire di inchieste intertestuali tende ad attenuare, e al limite a cancellare affatto, tale opposizione. Qui non possiamo che suggerire, in forma di nudo postulato, che i molti, i moltissimi dantismi che si possono e si devono evidenziare nei *Fragmenta,* come, e anche più clamorosamente, e anche al primo sguardo, nei *Triumphi,* sono dantismi rovesciati. Sono, vogliamo insinuare, le spie di un puntigliosissimo controcanto alle scritture dantesche. Petrarca risponde, in concreto, punto per punto, colpo su colpo, a Dante. C'è un sistematico esercizio di arte allusiva, che non è affatto di ordine mimeticamente subordinato, ma, al contrario, di specie contestativa. Che l'operazione sia riuscita, lo dimostra, se occorre, la vittoriosa egemonia conseguita dal petrarchismo nella genealogia delle forme del discorso, e nella storia linguistica nostra, in particolare, sopra ogni e qualunque tentativo di dantismo organizzato. Non è un accidente se *Commedia*

e *Fragmenta* approdano, entrambe, a una preghiera alla Vergine. Ma i modi e i significati segnano, nella convergenza frontalmente competitiva, un divorzio abissale di prospettiva. O, se si preferisce un altro esempio, si può scalare la montagna vertiginosa del Purgatorio, e si può, invece, tanto eterogeneamente, ascendere sopra il Ventoso.

Aggiungiamo ancora un inciso, mentre ci siamo. E questo sarà per avvertire che, laddove Petrarca si rivolge a un fruitore che ascolta il suono dei suoi sospiri, come proemialmente si dichiara, Dante si rivolge, con progressiva sottolineatura, a un lettore che studia, chino sopra il proprio banco, quel suo sacrato poema vaticinante. Eppure, è chiaro che Dante costruisce una macchina di nitida vocalità: Dante, è formulare, si cantava e, in qualche modo, si canta ancora. Anche se, è palese, musicalmente intendendo, non è mai stato cantabile, in nessuna cantica, in nessun secolo. Petrarca, all'opposto, è un testo di purissima letterarietà, di pronuncia tutta interiore, di profonda e malinconiosa intimità. Mettere in opera il suo canzoniere è operazione, appunto, muta e mentale. Eppure, si sa, Petrarca fu una sorta di archetipo perenne per tutti i parolieri: sembra esistere per una voce intonata, così monodica come polifonica. Anche qui, come sempre, è la storia che decide delle essenze ultime, e le dispiega. Siamo posti dinanzi a un paradosso nitido, ma tanto seducente quanto agevole a essere prontamente decostruito per via dialettica. Perché anche il più mentale dei consumatori di Petrarca è lì che se lo intona nel suo spazio interno, diciamo pure nel foro dell'anima. Diciamo questo: quel dantofilo che segue il legno paradisiaco, che cantando varca, desideroso di ascoltare, farà meglio, se non vuole smarrirsi, a riguadagnarsi il lito. Il buon biscotto è, con teologico rigore intellettuale, il pane degli angeli. In Petrarca, l'intonazione era, invece, l'intenzione. Come si voleva dimostrare, e come è stato dimostrato dagli eventi stessi.

Il canzoniere petrarchesco, per tornare al punto, non è una costruzione psichica. Chi vi scopre la nascita dell'Ego moderno (e, per fare buona giunta, magari, dell'Es e del Superego), si ostina a non scorgere che il montaggio alternato di erotico e di etico, di politico e di religioso, con sbalzi impavidamente giustapposti (così congiunto e così remoto, insieme, nel rapporto con il montaggio intrecciato del Dante poematico, come si continuerà a rilevare un po' sempre, per ostinata dimostrazione confermativa) risulta dalla edificante edificazione di una esauriente enciclopedia topica. Posta al centro una compunta conversione, Agostino docente, si indossa, una maschera via l'altra, l'intiero vestiario scenico del repertorio lirico a disposizione.

Enciclopedico non meno, ma tanto differentemente da Dante (e, del resto, dalla esplorazione narratologica del *Decameron*, giornata dopo giornata), Petrarca è, come Dante (e come Boccaccio), ma in forma tutta sua, ipermedievale. Ho già confessato una volta, netto netto, il mio antico sogno di un discorso analitico su un "Petrarca medievale" (alla maniera di un Branca che esplora Boccaccio, proprio). Perché Petrarca non inaugura un futuro (il petrarchismo è un'astuta e calibrata escogitazione di un Bembo, di portata, tanto è callida e tempestiva, nazionale e internazionale, emblematicamente discorrendo). Petrarca è una conclusione. Oseremo dirlo: è, programmaticamente, un sublime epigono terminale. I *Fragmenta* sono una pietra miliare. Ma sono tali in quanto pietra tombale.

Ogni frammento dei *Fragmenta*, finalmente, è una replica, condotta all'ultima perfezione, di un vero e proprio microgenere lirico. Non si inventa niente, in quelle pagine, ma si riscrive, inventariando scrupolosamente, in intenzione almeno, l'intiero repertorio dei luoghi accertabili in tutto l'orizzonte del versificato (come il Boccaccio, quanto all'universalmente narrabile, o almeno già narrato, quasi a calco, comunque a sigillo: di qui, per entrambi, una paradigmaticità che, prima o poi, doveva essere teorizzata, e farsi vincolo e norma collettiva).

Al riguardo, c'è un frammento capitalissimo, che è il LXX: la canzone *Lasso me*. Petrarca vi espone, non soltanto un suo canone personale, ma una ponderatissima poetica, in trasparente autocollocazione. L'ideale albero bilingue (il miglior fabbro è pacificamente un occitanico, quasi per definizione, anzi è lui, proprio, sia pure attraverso il contrappasso di una fallace attribuzione) reca quale radice Arnaldo Daniello, e si innalza, ramificandosi, con Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Cino da Pistoia, sino a Francesco Petrarca in persona (frammento XXIII, con l'incipit "Nel dolce tempo", che avrà anche motivazioni tematiche, di qualità metamorfica, ma che soprattutto sta in armonia con la selezione che l'ha collocata come prima canzone, nel corpo del canzoniere). E Francesco sta sulla cima, certo, ma come ci può stare l'ultimo sovrano di una dinastia che è destinata all'estinzione. Non siamo per nulla in presenza dell'aprirsi di un fantomatico umanesimo lirico o volgare, o come altrimenti voglia designarsi. Per abusare un poco di una vecchia formula, che riesce comunque assai utile, siamo nell'autunno dell'evo medio. Ci vorrà un paio di secoli per sottrarre Petrarca a quel tramonto epocale di cui spontaneamente egli si illumina, in vista di un riciclaggio che lo faccia fruibile e esemplare. Per trasformarlo in autorevole, in autoritario autore. (E per tornare alle metamorfo-

si, onde Laura è sì, in ultima istanza, un *senhal,* ma in forma di *calembour,* da viva e da morta, come da rituale, ivi è immesso tutto l'Ovidio che si desidera, e che occorre. Ma è l'Ovidio fabbricato dall'evo medio, tanto più vantaggioso quanto meglio è coniugabile, alla pari, tra l'erotico e il moralizzato, tra l'*ars amandi* passionale e patetica, cioè patetizzata, e la sublimante legittimità dei mitologemi eticamente stravolti). Il solo classico, per Petrarca, è pacifico, è ossessivo, sarà, alla fine, Agostino, per forza. Se si vuole (e se si può) discorrere di umanesimo agostiniano, se ne discorra pure, che non è proibito.

Torniamo allora a speculare, monotoni ma senza rimorso, sopra il parallelo istituito dal principe degli esegeti moderni del fenomeno Petrarca. Se ne ricava e spreme, a catena, una bella collana di allegorie interpretative. Immaginiamo credibile l'asserto boccacciano, con tanto di allegazione documentale, di un abortito esordio latino della *Commedia.* Ma Petrarca non esita un istante ad impegnarsi, poematicamente, nella sua *Africa.* Qui potrebbe proporsi un parallelo, che può funzionare come parallelo a quello foscoliano, per avvertire come sia rifunzionalizzabile una nozione di epicità narrativa, muovendo, con qualche arguzia tattica, dal doppio Virgilio che ci possiamo configurare seguendo le nostre due cime del nostro Parnaso. Ma non è il caso di insistere sopra le doppie letture che è lecito registrare, accostando di volta in volta, l'una e l'altra dimensione di scrittura, in questo e in quel proposito, toccando, alla pari, il linguaggio e l'ideologia, il formale e il tematico. Per fermare un punto solo, è fatale che il modo petrarchesco di gestire appunto l'allegorico, una volta che Petrarca sia letto come patrono dell'internazionale petrarchista, si esprima in una alternativa assoluta, trapassando al simbolico. È con il petrarchismo, proprio, che si spalanca lo iato tra allegoria e simbolo, e il poetico si sposta dalla prima al secondo. E quando si dice petrarchismo, si ha da discorrere, in simultanea, non soltanto delle stagioni che conducono, tanto per dire, dal tassismo al marinismo, dall'arcadico al romantico, ma di tutte le modalità, al tempo stesso, dell'antipetrarchismo che ne deriva, variamente, di rimbalzo, a partire dalle forme più energicamente e violentemente parodiche. E poi qui ecco che si affollano, e premono, in ordinato disordine, tutti coloro che si sono espressi in puro o in impuro dellacasese e tansillese, alfierianese e ungarettese, ecc. ecc.

C'è una splendida noterella gramsciana in cui si osserva come, con il nascere delle nazioni (e dei conseguenti nazionalismi), si imponga la questione, con quella della bandiera e dell'inno, della moneta e del francobollo, anche degli scrittori na-

zionali. Se si può ricorrere ai poeti nazionali, tanto meglio. In Italia è toccato a Dante un siffatto carico (e alla società Dante Alighieri). Anche qui si può constatare, al primo sguardo, una curiosa singolarità. Ha vinto il poema dell'impero, della monarchia, dei due soli universali. Machiavelli avrebbe probabilmente avuto motivo di scandalo, o al minimo di forte stupefazione. Ma Petrarca era troppo europeo, troppo occidentale, troppo internazionale, lo abbiamo detto, per riuscire a rappresentarci bene, come stato tardivamente unitario. E, oggi ancora, all'altezza del mercato planetario, della globalizzazione portata al suo compimento, i petrarchisti di tutto il mondo permangono concordi nel riconoscere in Dante l'autentica italianità, l'italiano vero (un po' come l'ispanità è Cervantes e la germanità è Goethe, almeno per gli istituti di cultura e le ambasciate).

Ci sono indizi che, alla svolta del nuovo secolo, anzi del nuovo millennio, senza superstizioni calendariali e ansie allusivamente astrologiche, depongono, pare, in favore di una fine del petrarchismo. Ma, se questo accade, è anche perché sembra rinascere, in contrasto quasi con il Petrarca volgare, il Petrarca latino. Una volta, ma sono passati molti anni, ho avuto occasione di celebrare, di corsa e marginalmente, a proposito dell'annosa disputa intorno alle due culture, il ruolo giocato da Petrarca, il Petrarca del *Contra medicum,* nel fondare un simile divorzio, lacerando una buona e solida tradizione di compattezza culturale, tra quelle che si definiranno (o si definirono, ormai, non so bene) come scienze naturali e scienze umane. Ma il Petrarca più vivo, il più vivibile, probabilmente, per noi, sta nel *Secretum* e nelle *Familiares,* nel *De remediis* e nei *Seniles libri.* Ma questa opzione, in favore del prosatore, è una pura proposta provvisoria, che qui si registra come mera ipotesi di lavoro. È un modo, in fondo, per tentare di farla finita, al possibile, per sempre, con la lirica e il lirismo.

2007

PRELUDIO A UNA PASTORALE

Nel lungo inventario della biblioteca e dei beni di Annibal Caro, steso nel novembre 1578, a dodici anni dalla sua morte, si registravano tra l'altro, in una sezione medesima ("nella camera di sopra una scantia grande da libri"), "un libro di quattro ragionamenti pastorali", "un libro in quarto di mano del Caro, col titolo di sopra Longi Pastoralium", "un libro di mano del Caro, quattro ragionamenti pastorali". Si trattava, naturalmente, dell'inedita traduzione del *Dafni e Cloe* di quel Longo (se pure Longo fu il suo nome, del che si è anche dubitato), che dal 1605 appena fu cognominato Sofista, e che pare assegnabile, in assenza di ogni notizia, al secondo secolo. Con una libera ricreazione, ma in emulazione puntigliosa, il Caro aveva annesso alla nostra letteratura, come testo affatto suo, e dunque affatto nostro, quello che, per lo più, ancora si considera come il maggiore tra i romanzi greci a noi pervenuti (ma *Leucippo e Clitofonte* di Achille Tazio riuscirà attivo negli *Straccioni*), e che ha costituito nei secoli il modello primario di ogni narrativa pastorale e arcadica (un'Arcadia trasferita in Lesbo, e di qui asportabile indefinitamente), e anzi, se vogliamo credere a Goethe, un capolavoro della letteratura universale. Goethe confidava a Eckermann, in effetti, d'averlo letto e ammirato senza tregua, come opera in cui "intelligenza, arte e buon gusto raggiungono il più alto culmine, e di fronte al quale anche il buon Virgilio deve cedere un po'. Il paesaggio è del tutto nello stile del Poussin, e con pochissime linee appare perfetto come sfondo ai personaggi". In altra occasione, aggiungeva che nelle pagine di Longo "sembra di scorgere le pitture di Ercolano, come anche queste agiscono alla loro volta sul libro e vengono in aiuto, nel leggere, alla nostra fantasia". In un misurato giro di figure e di eventi, sarebbe rappresentato un intiero mondo di suprema delicatezza di sentimento.

"Si fa bene a leggerlo una volta all'anno, per tornare sempre ad impararvi e riprovare l'impressione della sua grande bellezza".

Se il volgarizzamento del Caro dovette attendere, per passare alle stampe, sino al 1784 dell'edizione bodoniana, da allora gli italiani hanno letto pressoché in esclusiva questo *Dafni e Cloe,* immergendosi così in una tarda grecità squisitamente decorativa, passata al filtro di una assai spessa, ma piuttosto geniale, lente cinquecentesca. Il che rimane ancora poco, se si pensa che la stessa *Eneide* è stata per gli italiani, sopra i banchi e fuori dei banchi scolastici, possiamo dire sino a ieri, quella in versi sciolti del nostro Commendatore (egualmente postuma, ma disponibile dal 1581), con anche più rilevanti conseguenze.

Ora, al romanzo di Longo non manca pressoché alcuno degli ingredienti topici degli *Erotici* greci, tra i quali tuttavia si iscrive in posizione particolarissima, poiché tali schemi di narrato sono in questo stemperati e minimalizzati, con una netta presa di distanza dall'avventuroso, e diciamo pure dal romanzesco, in favore di una pacata scansione stagionale, così che tra i poli obbligati dell'esposizione degli infanti e della loro felice agnizione terminale, la forte depressione dell'intrigo concede di incollanare, su ritmi naturali, tra modesti accadimenti idillici, brevi incidenti e riparabili sventure, evocazioni mitologiche e visioni ammonitrici, in una galleria di quadri campestri (Goethe, abbiamo visto, poteva oscillare, in libera associazione, dagli affreschi di Ercolano alle tele di Poussin, in evocazione), portando al centro la favola irresistibile di un amore candidamente ignaro, tormentosamente impacciato nel desiderio fanciullesco, tra i verdi paradisi di una ambigua e ingombrante innocenza. Operetta di irresistibile suggestione figurativa, non a caso si proclama nata, in proemio, da una "tavola dipinta" rappresentante "una istoria d'amore". E l'"istoria della pittura" si risolve così, dichiaratamente e programmaticamente, in un ciclo continuato di immagini trasposte in parole. "Il componimento dell'istoria erano donne che partorivano, altre che i lor parti adornavano, e certe che in deserto li gittavano. D'intornovi, pastura d'armenti, occisioni di pastori, giuochi d'innamorati, correrie di predatori, assalti di guerrieri, ed altre cose assai, tutte amorose". L'autore proclama di farsi "antigrafo", trascrittore scrittorio fedele al dipinto, scrupoloso copista figurativo, "per piacere e giovamento a tutti che leggeranno, per rimedio agl'infermi, per conforto agli afflitti, per rimembranza a quelli che hanno amato e per ammaestramento a quelli che ameranno". È come dire tutti, "percioché nessuno fu mai che non amasse, e nessuno sarà che non ami, finché il mondo avrà bellezza e che gli occhi vedranno", lo scrittore compreso, ovviamente, il quale pure, quanto a sé, invoca la grazia del "viver casti" e dello "scriver gli amori altrui".

Straordinario documento di letteratura di grado secondo, poiché mette a profitto indiscriminatamente suggestioni epiche e comiche, romanzesche e liriche (si pensi all'omaggio a Saffo, inevitabile per l'ambientazione in Lesbo, nella conclusione del libro terzo, con l'episodio del pomo non raccolto), tutte perfettamente cristallizzate, *Dafni e Cloe* è, pressoché alla pari, un esercizio metapittorico, secondo quei principi di rettorica sofistica che valsero all'autore quella qualifica tardiva ma incancellabile. Il principio dell'ἔκφρασις, alla lettera e per metafora, si raccorda così ai propri etimi visuali. Per la poetica del Caro, lavorare di penna sopra un siffatto cartone, e deporvi i suoi colorati inchiostri, ricorrendo alla "lingua nazionale del cinquecento", per dirla con Leopardi, che nel Caro additò appunto, con evidente solidarietà regionalistica e partecipazione proiettiva ("nessun Fiorentino né del trecento né del 500 né d'altro secolo scrisse mai così leggiadramente e perfettamente come scrisse il Caro Marchegiano e di piccola terra, tanto le cose studiate, quanto le non istudiate"), il "vero apice della prosa italiana", fu un'occasione capitalissima. E il cromatismo linguistico è quello che sarà argomentato nella *Apologia,* ma che già era organizzato in tavolozza nel *Commento di ser Agresto* ("E quanto alla lingua io vi protesto, che non voglio esser tenuto d'usare né la Boccaccevole, né la Petrarchevole, ma solamente la pura, e pretta toscana d'oggidì, e della comune quella parte, che ancora da essi Toscani è ricevuta", onde seguire "l'antico precetto, che, in queste materie massimamente, si debbano spender sempre quelle monete che corrono sendo però di buona lega e di buon conio").

Del resto, chi guardi al supplemento del Caro, escogitato a colmare la lacuna del libro primo (che per noi fu saldata, a principio dell'Ottocento, dal codice Laurentianus), potrà trovarsi dinanzi a un Caro che, per così dire, longheggia più che Longo medesimo, come avviene in quella pagina, di virtuosistica confezione, che ci dipinge, precisamente, Dafni:

> Era Dafni di statura mezzana e ben proporzionata, di capegli neri e ricciuti, di viso modesto e grazioso e d'occhi allegri e spiritosi; avea le sua braccia ritondette e bene appiccate, le gambe isvelte e ben dintornate, il torso gentilesco e morbidamente ciccioso; il volto e l'altre parti ignude, per la cottura del sole, erano come di un colore olivigno, quasi ad arte inverniciate; l'altre, coverte, erano di un vivo candor di latte, misto con una porpora di sciamitino, nativamente carnate...

Le fattezze del giovane, in breve, compongono "quell'aria, che 'bellezza' si chiama", e dai suoi moti risulta "quell'attitudine, che 'grazia' si domanda". Dove non importa tanto la cristal-

lizzazione formulare di uno schema sperimentato, anche se si tratta di un documento non trascurabile, in questa direzione, quanto quella volontà di surrogare "a parole", per via di "invenzione" descrittiva, quello che la pittura determina mediante "la disposizione, l'attitudini, i colori", per adattare alla circostanza le parole stesse del Caro, nella famosa lettera a Taddeo Zuccari per la decorazione del palazzo di Caprarola, e di cui conviene rammentare almeno il passo che riguarda l'iconografia dell'Aurora:

> Facciasi dunque una fanciulla di quella bellezza che i poeti s'ingegnano d'esprimer con le parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada e di simili vaghezze, e questo quanto ai colori e a la carnagione. Quanto a l'abito, componendole pur di molti uno che paia più appropriato, s'ha da considerare che ella, come ha tre stati e tre colori distinti, così ha tre nomi: Alba, Vermiglia, e Rancia. Per questo le farei una vesta fino a la cintura, candida, sottile e come trasparente. Da la cintura fino a le ginocchia una sopraveste di scarlatto con certi trinci e greppi che imitassero quei suoi riverberi ne le nugole, quando è vermiglia. Da le ginocchia in giù fino a' piedi di color d'oro, per rappresentarla quando è rancia. Avvertendo che questa veste deve esser fessa, cominciando da le cosce, per farle mostrare le gambe ignude. E così la veste come la sopraveste siano scosse dal vento, e faccino pieghe e svolazzi...

Ma intorno al Caro soggettista di pittura e inventore di imprese, e intorno al suo ruolo nell'eterna vicenda dell'"ut pictura poesis" ("perciocché le figure e le locuzioni ai poeti sono quel che i colori e le mischie ai dipintori", leggiamo nella *Apologia*), il discorso riuscirebbe interminabile. È al Vasari, e sia pure volendo mettergli fretta, che il Caro scrive quanto giovi il "furore", come nella creazione letteraria, così in quella pittorica, giacché la pittura, "in questa parte, come in tutte l'altre, è similissima alla poesia". E quanto all'"invenzione", egli ricorda "un'altra somiglianza che la poesia ha con la pittura" poiché "ne l'una e ne l'altra con più affezione e con più studio s'esprimono i concetti e le idee sue proprie che d'altrui". In cui giace il chiaro paradosso del Caro, di questo traduttore inventore. E così, eccolo a dare i suoi puntuali suggerimenti al Vasari, per un Adone morente, raccomandando di imitare "più che fosse possibile la descrizione di Teocrito", precisando:

> Ma perché tutt'insieme farebbe il gruppo troppo intricato (...), farei solamente l'Adone abbracciato e mirato da Venere con quello affetto che si veggono morire le cose più care, posto sopra una veste di porpora, con una ferita ne la coscia, con certe righe di sangue per la persona, con gli arnesi di cacciatori per terra, e (se non pigliasse

> troppo loco) con qualche bel cane (...). Ed accennerei, se si potesse, che del sangue nascono le rose e de le lagrime i papaveri. Questa, o simile invenzione, mi va per la fantasia, perché oltre a la vaghezza ci vorrei de l'affetto, senza il quale le figure non hanno spirito.

Nel raffinato schizzo di Longo, il Caro trovava, con una "invenzione" bene apprestata, e bene reinventabile, una possibilità di congiunzione tra "vaghezza" e "affetto", onde conseguire quello "spirito", quella vitalità fantastica e verbale, che è nel suo programma poetico. Perché, infine, la sua invenzione era primariamente di stile, di linguaggio. Era un "antigrafo" di erudita abilità iconologica. E abbiamo detto schizzo, e si diceva meglio, prima, cartone, pensando segnatamente a quella "ciarpa" che egli confessava di avervi immesso, onde rendere debitamente "ingrassata" la propria versione. Scriveva infatti al Varchi, da Roma, nel gennaio del '38:

> Della tradozione, io ho fatto solamente una certa bozzaccia non riveduta, né rincontrata a mio modo co 'l greco, perché messer Antonio [Allegretti] s'ha portato l'originale nella Marca. E perché non uscendo del greco mi tornava cosa secca, l'ho ingrassata con di molta ciarpa e rimesso e scommesso in molti luoghi, e per questo l'ho tutta scombiccherata. Ed aspettavo di riavere l'autore da messer Antonio per rincontrarla una volta, ed aggiungervi parecchie carte che si disiderano nel greco, e poi ricopiarla e mandarlavi.

Ma l'anno seguente, nel dicembre, diceva all'amico:

> La mia pastorale dorme, perché non ho tempo; ma penso di fuggir la scola per un mese e dargli la stretta.

Quella stretta non verrà mai. Nel luglio del '62, scriverà finalmente al Varchi, al riguardo:

> Quel libro greco ch'io tradussi già, è di Longo, scrittor d'un amor pastorale. De l'altre cose che mi nominate mi truovo alcuni scartafacci, e tutto andrò mettendo insieme, poiché così volete, ma a darli fuori s'andrà a rilento, che sapete in che tempo le feci e quel che allora poteva sapere, sapendo ora assai poco.

Così, nata da un qualche felice "furore", la traduzione, non più "bozzaccia", ma mai ripulita a fondo, rimarrà inedita per trecento anni, anche se largamente risarcita dalla sua tardiva fortuna. E oggi quello che ci interessa è proprio quella "ciarpa" che vi fu introdotta, quella specie di cura ingrassante cui l'originale fu calcolatamente sottoposto, per farlo, diciamo pure così, "morbidamente ciccioso", e risolverlo nella "pastorale" esclusiva

di Annibal Caro, in una creazione paradigmatica del manierismo nascente.

S'intende che una piena degustazione di questa "pastorale" può ottenersi attraverso quella sorta di radiografia che risulti da una lettura, testo a fronte, atta a segnare, punto per punto, il lavoro di esornamento semantico, sintattico, lessicale, eseguito dal Caro, dettaglio dopo dettaglio. Qui basterà additare qualche sintomo vistoso, per una prima diagnosi. E si pensi allora all'attacco di III, 12, dove Longo avverte, con spogli genitivi assoluti, l'avvento della primavera, lo scioglimento delle nevi, il denudarsi della terra, lo spuntare dell'erba. Il nostro marchigiano così amplifica:

> Già ricominciava la primavera, e la terra, del bianco manto spogliata, di verde si rivestiva, e 'l verde di varie verdure distinto, e, dove era fiorito, di vermiglio, di candido, di giallo e d'altri colori era dipinto...

Quanto poteva giacere latente in un ὑπανθεῖν, come fiorire dell'erba, si distende in quel gusto di esibizione cromatica, sul quale, a questo punto, non occorre insistere oltre. Ma si passi a III, 14, dove si narra il fallimento di una tentata esperienza sessuale, tra i due candidi eroi della fiaba. Se Longo s'arresta asciuttamente sull'infelice esperienza imitativa di Dafni, che guarda al modello dei suoi caproni e delle sue pecore, e si scioglie in pianto, non riuscendo là dove così facilmente riescono i suoi animali, il Caro non si limita a caricare la scrittura, insistitamente ("si giacquero avvinchiati per buono spazio, baciucchiandosi, aggavignandosi e voltolandosi pure assai; e dopo molto affanno, non venendo lor fatto quel che cercavano, trafelando e sospirando si disciolsero..."), ma innesta una sua buona pagina intiera, nella descrizione di un tale frustrato assaggio di accoppiamento:

> Né guari stettero che, vedendo Dafni un montone, che una sua pecorella amoreggiava: – Guarda – disse alla Cloe – che 'l tuo martino farà quello che non possiam far noi: pon' cura tu di secondare a tutti gli atti della pecora, ed io contraffarò quelli del martino. – E, recatisi ambedue carpone, secondo che vedevano le bestiuole appressarsi, accarezzarsi e strofinarsi tra loro, così ancor essi s'appressavano, s'accarezzavano e si strofinavano...

Ma è in III, 18, nel celebre episodio dell'iniziazione amorosa che Licenia procura al giovinetto, che il Caro interviene con una sua più insistita interpolazione, rivolgendo in sorridente e malizioso giuoco di analogico metaforismo rusticano, per altro tradizionalmente autorizzatissimo, il luogo obbligato del paradigma naturale:

> Ora, Dafni, pensa che tu sia un torello e che io sia una giovenca: ci abbiamo ad appaiare insieme e lavorare un podere. Io metterò il campo e l'aratro, e tu 'l vomero, e 'l pungetto e 'l seme a mezzo. Io metterò il giogo al collo a te, e tu a me in questa guisa – ed abbracciaronsi. – Tu t'arrecherai su questo aratro così, ed io così...

E tutta del Caro è ancora la replica dell'esperienza, che Licenia impone al suo discepolo, a pronta verifica del nuovo apprendimento:

> E' ci sono ancora degli altri punti a sapere, percioché tu non hai fino ad ora tutto lo 'ntero dell'arte, né manco la pratica di quanto io t'ho insegnato; imperò sarà bene che, per ammassicciarti meglio, noi lavoriamo ancora un'altra porca...

E non si può non pensare, allora, all'epistola di Barbagrigia Stampatore, preposta al *Commento,* a difesa degli scritti "lascivi", poiché "basta assai" che non siano "sporchi".

Tuttavia, come le interpolazioni del Caro non devono interessare se non come macrosegni del suo metodo di traduttore, e non devono distrarre dal meno clamoroso ma infine più determinante intervento di manipolazione ricreativa, riga per riga, così è naturale che, a godere di questa ricreazione, non occorra impegnarsi in un tenace e minuto accertamente comparativo a specchio, con il testo originale. Anche chi, per avventura, dinanzi al greco sia costretto a sospirare il proprio *non legitur,* può percepire facilmente il gustoso travestimento operato dal Caro, e inciso, in primo luogo, nel ritmo stesso della sua prosa. Si provi, allora, così in apertura, a degustare la *descriptio loci*:

> Grande e bella città di Lesbo è Metellino; il suo sito è in su la marina, posta infra canali di mare e strisce di terra. Nella terra son d'ambe le sponde edifici bellissimi, e per mezzo strade popolatissime. A' piè degli edifici corrono i canali, e sopra ciascun canale, dall'una striscia di terra all'altra, sono ponti di finissimo marmo e d'artificiosa scultura; laonde, a vederla, ti parrebbe più tosto un'isola che una città.

Un calco rigidamente interlineare può informarci che Longo, nella sua asciutta magrezza, dice appena che città di Lesbo è Mitilene, grande e bella, che è divisa da canali, penetrandovi il mare, e che è adorna di ponti di liscia e bianca pietra, e che non una città la crederesti, a vederla, ma un'isola. E il resto è il rimpolpamento di Annibale. Saperlo non nuoce sicuramente. Ma per apprezzare la "frase" del Caro, "leziosa e civettuola", come la definiva il De Sanctis, così giocata tra "la nuova maniera ciceroniana e boccaccevole" e la "spigliatezza e grazia toscana" cui

liberamente si accosta, in difficile e talora precario equilibrio, basta saper leggere e, per così dire, saper vedere:

> Fuora di Metellino, poco più di due miglia lontano, era la villa d'un ricchissimo gentiluomo, bellissima e grandissima possessione, con montagnuole piene di fiori, con pianure di grani, poggetti di vigne, pascioni di bestiame, d'ogni cosa commoda, abbondante e dilettevole assai, e posta lungo la riva del mare, talmente che l'onde la battevano e leggiermente di rena l'aspergevano: stanza veramente del riposo e del recreamento dell'animo.

E su questa "frase" blanda, scandita musicalmente tra superlativi e diminutivi, tra accrescitivi e vezzeggiativi, pare che davvero batta un'onda, e si sparga come una vena sottile la parola selezionata per il suo tono e il suo tocco. È il piacere, indegno di repressione, di questa onirica "pastorale" incantata.

1991

UN BACCO BAROCCO

Che la più vera poesia del Redi sia da riconoscersi nelle sue prose di squisito biologo galileiano, è nozione non sempre esplicita ma che pare comunque largamente dominante nelle sentenze di tutta la critica moderna. Il fascino della sua scrittura sarebbe depositato, per eccellenza, nelle sue diverse *Esperienze* e *Osservazioni,* se non si dovesse pure fare luogo, e luogo obbligatamente rilevato, a questo *Bacco in Toscana,* cui si raccomanda, quasi in esclusiva ormai, la sua fama di versificatore. E non sarebbe tuttavia difficile dimostrare come un medesimo contegno di arguto osservatore e di minuzioso sperimentatore, che si arma di eguale vigilanza e diligenza di fronte alla realtà e al linguaggio, alla natura e all'immaginario, animi, nel profondo, questo scatenatissimo e sorvegliatissimo divertimento bacchico e quel suo zelante e accanito procedimento analitico di scienziato che conosce a fondo il valore persuasivo e seduttivo della parola affabilmente e limpidamente testimoniale.

Potrà riuscire sufficiente, nell'occasione, un esempio minimo. Penso a quel consulto per una dama sofferente di dolor di stomaco e gravezza di testa, che interrogava il Redi, tra l'altro, intorno alla liceità, nelle sue condizioni, dell'uso del caffè. E il Redi, premesso un ammonimento nei riguardi degli svantaggi estetici derivanti dall'impiego di una siffatta "porcheria" ("il caffè per primo profitto le imbratterà di nero la bocca e i denti, il che sarà una bella vergogna"), si scatena contro quel "carbone polverizzato e stemperato nell'acqua, che tale è appunto la bevanda del caffè, la quale è degno ristoro di quei Turchi incatenati nelle galere di Civitavecchia e di Livorno", e non esiterà a rinforzare il proprio interdetto mediante i versi che nel suo ditirambo sono appunto organizzati in invettiva contro l'"amaro e reo caffè":

Colà tra gli Arabi
e tra i Giannizzeri
liquor sì ostico,
sì nero e torbido
gli schiavi ingollino.
Giù nel Tartaro,
giù nell'Erebo
l'empie Belidi l'inventarono,
e Tesifone e l'altre Furie
a Proserpina il ministrarono;
e se in Asia il Musulmanno
se lo cionca a precipizio,
mostra aver poco giudizio.

È vero, si dirà, che segue subito un appassionato encomio della benefica "acqua cedrata", e persino dell'"acqua pura di fontana" ("Il credere che l'acqua faccia nei canali del corpo le oppilazioni è una baia... Il vino è più abile a lasciare la gruma e il tartaro per li condotti de' nostri corpi, di quel che si sia l'acqua, e particolarmente se l'acqua sia di fonte, che venga da buona e sana sorgente"). Ma qui non si cerca una consonanza prescrittiva tra il terapeutico e il fantastico, ma tra maniere espressive e stilistiche. Ed è qui superfluo ricordare, se non appunto per documentare ancora un'armonia tonale, nel contrasto tematico, quell'altro passo dei *Consulti* in cui si biasima l'uso di "vini generosi, alti e potenti, e senza mescolanza di una buona quantità d'acqua", a favore di "vini piccoli, gentili e facili a passare, e bene inacquati", con l'osservazione che segue: "Quando gli uomini bevevano acqua, dicono le sacre carte che vivevano lo spazio di 900 anni e più: ma dopo che da Noè fu introdotto l'uso del vino, considero che molto fu accorciato il nostro vivere". Per converso, sarà in un consulto burlesco, precisamente, per un tal cavaliere indisposto per essersi soverchiamente impaurito, che si potrà leggere: "Consiglierei che S. Signoria Illustrissima quanto prima in una cantina scendesse, e quivi spillata una botte del più generoso e brillante falerno, ne tracannasse dieci o dodici gran tazze, non minori di quelle con le quali il greco Nestore imbalsamava ogni giorno gli anni della sua vita, e con questo generoso rimedio riscaldato il cuore e il paracuore, spero che abbia da cedere questa così perversa malattia, essendo vero verissimo quello che ci lasciò scritto il nostro Galeno nel primo *de praesagibus ex pulsis,* che una solenne paura raffredda i nostri corpi".

Una splendida allegoria, in ogni caso, di una singolare congiunzione tra questi due versanti della sua scrittura ci è procurata, in altro modo, dal Foscolo, quando, introducendo il Redi nella parca selezione dei suoi *Vestigi della storia del sonetto,* a uso della Donna Gentile (1816), raffigurava l'aretino come "som-

mo scienziato in fisica, e medico egregio", ricordando che era "insieme discepolo malarrivato, come noi tutti, d'Amore", e presceglieva a rappresentarlo il sonetto *Lunga è l'arte d'Amor, la vita è breve,* osservando che "i primi quattro versi sono traduzione del primo aforismo d'Ippocrate", e applicazione "all'arte d'Amore" di quella celebre sentenza dettata "alle scuole di medicina". Ora, non si vuole forzare il significato di un così delizioso emblema, responsabilizzandolo con leggerezza di quanto dovrebbe risultare soltanto da un'indagine paziente e accurata (che potrebbe prendere avvio, poniamo, da quel tratto sintomatico che è la sfrenata passione del Redi per i vocaboli alterati, per diminutivi e accrescitivi, che sono un manifesto legame, grammaticalmente verificabile, tra osservazione metodica in prosa e ghiribizzoso capriccio in versi). Ma quell'ingegnoso trasferimento dell'*ars longa, vita brevis* al terreno erotico, all'"empia scuola" dove, sotto la guida di un "fero mastro", dolorosamente "imparano tutti a farsi stolti", gioverà, se non altro, con più immediata evidenza, per altro ordine di diagnosi.

Il Foscolo, così innovativo nei confronti di tante figure e di tanti momenti della nostra storia letteraria, serbava intatta, di fronte al Seicento, l'idea di una opposizione radicale tra l'imbarbarirsi della nostra poesia nel marinismo (fu l'"ingegno prepotente" del Marino, nel cercare "novella via", quello che "traviò, e tirò seco gli altri a smarrirsi"), e una diversa linea, sancita quindi dal restaurativo vaglio arcadico per continuità nella tradizione. Ne appariva esponente supremo il Chiabrera, "che ritrasse le Odi al genio antico de' Greci", e che preservò dalla corruzione, con pochi altri rilevati ingegni, tra i quali il Redi appunto, un illuminato e razionale buon gusto. Ma oggi in quel medesimo sonetto esemplare, noi leggiamo piuttosto un segno evidente di quello stesso spirito barocco che si è incarnato, in altro modo, nel marinismo, una eguale accensione di concettosa acutezza e di avventuroso analogismo. Marinismo e chiabrerismo, insomma, ci appaiono ormai assai più complici che rivali, e li decifriamo meglio, e meglio li valutiamo, guardandoli come complementari, non come alternativi, e questo in ragione di quelle stesse diversità concrete, nelle strategie della ricerca, che ci motivano più persuasivamente ancora una convergenza effettuale, nel sentimento comune di una autentica inquietudine di linguaggio e di repertorio di motivi, dominati da pulsioni sostanzialmente equivalenti, e programmaticamente confessate del resto, verso l'inedita meraviglia e la novità sorprendente. Fu il Chiabrera, è noto, a proclamare che, al modo di Colombo, egli "voleva trovar nuovo mondo o affogare".

Se vogliamo ricorrere a uno schema tanto elementare quanto efficace, diremo che pronunciare il nome del Chiabrera, infatti, significa porre l'accento sopra una insaziabile sperimentazione

di ordine metrico, che ci pare essere l'altra faccia, e necessaria, di quella sperimentazione di ordine immaginativo che si riassume nel metaforismo ardente del Marino. E se il barocchismo del sonetto rediano, da cui abbiamo preso le mosse come da un araldico emblema indiziario, può comprovare che quella sorta di spartizione di compiti non esclude affatto travasi e scambi complessi, in una solidale poetica di deliberata e calcolata eccentricità, si è tentati di rinviare il lettore, in nome del ditirambo stesso del Redi, non tanto alle palesi corrispondenze che si segnalano con il Chiabrera, e massimamente, a apertura di pagina, con le prove delle sue *Vendemmie*, ma a quelle ottave dell'*Adone* in cui il Marino aveva esibito, puntando primariamente sopra il giuoco di un estremistico impianto proparossitono ("canterellandovi – direbbe proprio il Redi – con rime sdrucciole"), un suo esercizio di scrittura bacchicamente intonata, ove Menadi e Bassaridi celebravano le loro orgie con "fescennine canzoni":

Or d'ellera s'adornino e di pampino
i giovani e le vergini più tenere,
e gemina nell'anima si stampino
l'imagine di Libero e di Venere...

I satiri con cantici e con frottole
tracannino di nettare un diluvio.
Trabocchino di lagrima le ciottole
che stillano Pausilipo e Vesuvio.
Sien cariche di fescine le grottole
e versino dolcissimo profluvio.
Tra frassini, tra platani e tra salici
esprimansi de' grappoli ne' calici.

Chi cupido è di suggere l'amabile
del balsamo aromatico e del pevere,
non mescoli il carbuncolo potabile
col Rodano, con l'Adige o col Tevere,
ch'è perfido, sacrilego e dannabile
e gocciola non merita di bevere
chi tempera, ch'intorbida, chi 'ncorpora
co' rivoli il crisolito e la porpora...

Il "carbuncolo potabile", il "liquido topazio", sono indizi inconfondibilmente marinistici, e tuttavia è evidente che il "molle piropo", la "rugiada di rubino", nel giuoco metrico rediano, possono emergere come altrettanti segni non trascurabili di tensione verso una trasparente *Koiné* immaginativa di stampo secentesco. Ma è più sintomatico, per contro, che il Marino si orienti, per una simile suggestione tematica, sopra una scommessa ritmica, quasi costretto, in un rapporto emulativo con i suoi mo-

delli obbligati, a rincarare sopra quei moduli autorizzanti, e quasi cogenti, che incontrava nella nostra tradizione, a partire, al minimo, da certi celebri assaggi del Poliziano, meglio che nell'*Orfeo,* nelle stesse *Stanze*:

Vien sopra un carro, d'ellera e di pampino
coverto Bacco, il qual duo tigri guidono,
e con lui par che l'alta rena stampino
Satiri e Bacche, e con voci alte gridono:
quel si vede ondeggiar, quei par ch'inciampino,
quel con un cembol bee, quelli altri ridono;
qual fa d'un corno e qual della man ciotola,
quale ha preso una ninfa e qual si ruotola...

Ma, tornando alfine al Redi, nulla vi è di più barocco, se vogliamo, di quella stessa invenzione iscritta in titolo, con quel giocoso spaesamento e travestimento mitocomico, e regionalisticamente intonato, e modulato, ancora, secondo il cerimoniale dominante, tra movenze cortigiane e encomiastiche, di complicità amichevole e accademicamente intonata, da "stravizzo" di alta brigata, che è quanto di più secentescamente, e proprio baroccamente codificato si possa desiderare, così tonalmente come sociologicamente. Nulla di più barocco del progetto, rimasto incompiuto, ma essenziale alla declinazione ludica del testo, di un dittico ditirambico, per cui un'*Arianna inferma* in inappuntabile regime dietetico, viene introdotta a celebrare, nel suo febbricitante delirio di assetata, le virtù delle acque, "garruletta" e "sdegnosetta", invocando Arno e Tevere, Nilo e Gange, e le Naiadi di Boboli, l'"acqua cedrata", la "tosca limonea", la "rugiada congelata di sorbetto", la "fresca pappina", e "sidro e birra del Tamigi", replicando senza varianti, ma in prospettiva minuziosamente rovesciata, l'elogio delle "nevi cristalline" come "quinto elemento" nella composizione del "vero bevere", e proclamando un rigido bando per il chianti e il falerno, per il trebbiano e il moscatello:

Cantinette e cantimplore
stieno in pronto a tutte l'ore
con forbite bombolette
chiuse e strette tra le brine
delle nevi cristalline.
Son le nevi il quinto elemento
che compongono il vero bevere:
ben è folle chi spera ricevere
senza nevi nel bere un contento.

Ma barocca, massimamente, è l'articolazione stessa del *Bacco,* con quel suo crescere, dal misurato "scherzo anacreontico" d'avvio

del 1666 sino ai quasi mille versi della redazione completa del 1685, in un lavoro di progressivo rigonfiamento a schidionata, che, anche ove non ci soccorresse la documentazione delle successive addizioni e dei moltiplicati inserti, si manifesterebbe comunque nella struttura dell'opera, quale apparve a stampa, con quel suo movimento di sterminato catalogo, di inventario potenzialmente illimitato, a collana aperta e indefinita, in una galleria di vini, – e di luoghi, e di destinatari, – che è poi anche, tra l'altro, un repertorio di recipienti di ogni specie, e materia, e misura, e, in contrappunto, di bevande alternative biasimate e respinte – con l'acqua, ovviamente, in posizione rilevata, a dispetto e a vituperio di quei "magri mediconzoli" che "coll'acqua ogni mal pensan di espellere".

Chi l'acqua beve,
mai non riceve
grazie da me...
Da mia masnada
lungi sen vada
ogni bigoncia,
che d'acqua acconcia
colma si sta.

E al termine di queste sequenze montate a *collage,* si colloca, come conviene a quello che è anche una sorta di grande ritratto di gruppo, pittoricamente disteso, e montato sopra una lista di vini, il profilo stesso dell'autore, imbacuccato, dalla parrucca ai piedi, nel suo zamberlucco: il "segaligno e freddoloso Redi".

Del resto, le immagini di avvio, con quel "sangue amabile" delle uve, che è poi un raggio solare "avvinto e preso" nella rete dei grappoli, e con quella figurazione del Tempo che "in numeri e in misure" si "ravvolge" e si "consuma" – in versi che Leopardi accoglierà nella sua *Crestomazia,* intitolandoli *Sopra il vino,* accanto a quelli trascritti *Contro il bere acqua,* dalla zona terminale del componimento, – sono abbastanza eloquenti per sé, quanto a intonazione rettorica, e gettano direttamente un ponte verso la grande esplosione conclusiva dell'ebbra navigazione "brindisevole", sull'"azzurro pavimento", sul "ceruleo smalto", tra i "tremuli cristalli", in un finale che è passato meritamente in tante e tante antologie, e in cui il giuoco ritmico e fonico, nell'esplosione polimetrica a razzo, se ha indotto a evocare, impertinentemente ma sintomaticamente, i nomi di Rossini e di Stravinskij, rinvia piuttosto, con perfetta rispondenza storica, in chiave assolutamente barocca, a certi modi di calcolato delirio canoro del grande melodramma secentesco, e risolve in vero e proprio virtuosismo vocale, da sontuosa cantata profana, il pieno abbandono al ludo dionisiaco, come si addice, per altro, a un autore non ignaro di "scherzi poetici per musica".

Ma il barocco rediano, finalmente, congiunge e fonde, con una strepitosa invenzione musicale, una non meno straordinaria manipolazione del materiale verbale. Non si deve dimenticare che il Redi fu colui che, dinanzi alle frontiere e agli sbarramenti cruschevoli, escogitò la singolare frode, in abito di collaboratore disciplinato e eruditamente ossequioso, di inventarsi tutta una sua messe di falsi esempi antichi, che fingeva ricavati da preziosi codici in suo possesso, onde aprirsi un varco altrettanto sicuro sul terreno del lessico scientifico come su quello del lessico poetico. E l'inganno durò per più che due secoli, né le sue conseguenze, in chiave di storia della lingua, sono state ancora del tutto sgomberate e rimosse.

E importava ricordarlo, poiché è un contegno che vale bene come sintomo esponenziale, anche, di un temperamento e di un gusto, e caratterizza, con un tocco supremo di simulazione e di dissimulazione, il giocoso creatore del *Bacco* e dell'*Arianna*.

Una cosa è certa, e può valere come buon consiglio al lettore. Questo ditirambo vuole essere assaggiato a voce alta, degustato, prima che nel silenzio della mente, sopra le labbra, nell'evidenza di un'esecuzione aperta, e, proprio come un vino gustoso, assaporato in bocca, a sorsi musichevoli, onde spremerne tutto il succo, sorseggiandoselo a gola spalancata. L'ampia e suprema girandola dell'ubriachezza trionfante, dove davvero si ondeggia senza freno in volute e in impennate di sillabe, acquista senso e valore poiché si pone, a sorpresa, al culmine di un prolungato assaggio dei più svariati esercizi melici e timbrici, ritmici e sonori, come un vero scoppio di "strani capogiri".

Quali strani capogiri
d'improvviso mi fan guerra?
Parmi proprio che la terra
sotto i piè mi si raggiri.
Ma se la terra comincia a tremare
e traballando minaccia disastri,
lascio la terra, mi salvo nel mare...

Così, un po' come se avessimo proprio assorbito in noi, "molto grandissimo", uno "smisurato", uno "sterminato calicione" di un ribollente liquore di inebriante poesia, quasi l'esito di un lungo e dosato calcolo di sapientemente ritardati piaceri preliminari, il vogare e l'arrancare si dispiegano, in avventurosa navigazione melica, ora tra delicati venticelli e aurette, ora tra fragorosi sibili e tuoni, in un'orchestrazione metrica e verbale che davvero manda "in visibilio", bacia e morde l'"ugola", e "sdrucciola al core", come la regale, trionfante "manna" di Montepulciano.

1990

IN MARGINE ALLE LETTERE DI PIETRO METASTASIO

Quello che intendo comunicare è un progetto di lavoro che quasi certamente non eseguirò, ma che mi pare utile indicare come possibile.

È una sorta di fantasma di un – diciamo così – "Metastasio par lui-même", e dico così pensando proprio a quella esperienza che non si può che enunciare in francese, non solo per riguardo a una collana ben nota di Seuil, ma perché i francesi queste cose le sanno fare e le fanno, laddove in Italia non so se non si sappiano fare, ma raramente e quasi mai si fanno.

Naturalmente per un'operazione di questo genere il materiale privilegiato è l'epistolario metastasiano, il che vuol dire avere a disposizione qualche cosa come 3.000 pagine di lettere, che naturalmente aprono un discorso interminabile.

Qui una fortunata economia di tempo mi consentirà di additare qualche indizio e qualche traccia con l'avvertenza che si può – credo – con fecondità anche eccessiva proseguire su questa strada.

Vorrei partire da una delle prime lettere che ci sono conservate. Nell'edizione del Brunelli è la n. 24, è una lettera del '25, dunque di un Metastasio ventisettenne, dove a proposito del fratello Leopoldo si auspica che egli sia aiutato a realizzare quel desiderabile innesto dell'uomo di lettere con l'uomo di mondo, che mi pare un programma di confessione autorealizzabile, proiettato nell'occasione sul fratello. Mi pare che niente enunci altrettanto bene, forse, se non questa formula, quello che è – diciamo – l'ideale esistenziale in qualche modo professato dal Metastasio.

Vorrei subito, poiché procedo seguendo così il corso proprio editoriale, accennare – sarei tentato da una lettura più ampia – a quella lettera famosa alla Bulgarelli, in cui da Vienna si immagi-

na il Carnevale romano del '31. È una lettera molto celebre e basta – credo – enunciarla, ma qualche passo mi pare irresistibile:

> Oggi è appunto il primo giorno delle maschere, e io son qui a gelarmi. Pure mi trattengo piacevolmente, figurandomi voi impiegata e divertita. In questo momento, che secondo l'orologio di Roma saranno le 21 ore, comincerà la frequenza de' sonagli pel Corso. Ecco il signor canonico de Magistris, che apre l'antiporta. Ecco il signor abate Spinola. Ecco Stanesio. Ecco Cavatina. Ecco tutti i musici di Aliberti. Chi sarà mai quella maschera che guarda tanto le nostre fenestre? Fa un gran tirar di confetti, e non può star ferma. – È certo l'abatino Bizzaccari. – E quel bauttone così lungo che esamina tutte le carrozze, fosse mai il bellissimo Piscitelli? – Certo; senza dubbio. – Ecco il conte Mazziotti, che va parlando latino. – Ecco i cortegiani affettati vestiti di carta. – Ma che baronata è mai questa! Quasi tutte le carrozze voltano a San Carlo. – Che cosa è? – Il segno. – Presto. – Viene il Bargello. – Venga, signor agente di Genova. – Non importa. – Ma se v'è luogo per tutti? – Vede ella? – Vedo benissimo. – Ma mi pare che stia incomodo. – Mi perdoni, sto da re.

E ci sarebbe da proseguire, quanto è lunga la lettera, che credo sia uno dei capolavori dell'arte epistolare italiana, per non dire una delle pagine più belle della nostra prosa, non solo del Settecento; è un'invenzione che mi sembra strepitosa.

Accanto a un tema che qui si affaccia, anche, ed è l'ossessione climatica del Metastasio, in registrazione da personaggio lievemente e probabilmente meteoropatico: lo stato, anzi, delle cose politiche e lo stato delle cose climatiche sono due temi che spesso si associano e sono legati particolarmente al soggiorno viennese e alla correlazione con le condizioni contemporanee nel mondo meridionale:

> Dalle nevi – è ancora la lettera a Marianna Bulgarelli – e dal freddo che soffrite in Roma argomentate quelli di Vienna. Non passa settimana che non si sente qualche povero villano o passeggere sorpreso dal freddo e rimasto morto per le campagne. Qui per la città si cammina sopra tre palmi di ghiaccio cocciuto più delle pietre. La neve poi, che cade continuamente, si stritola e si riduce a tal sottigliezza che vola e si solleva come la polvere dell'agosto. Eppure vi sono delle bestie che vanno in slitta la notte. Io so che per reggermi in piedi ho dovuto far mettere le sole di feltro alle scarpe, perché in quel solo passo indispensabile che debbo fare per montare in carrozza ho dato solennemente il cul per terra, senza danno però della macchina. Insomma conoscendo la lubricità del paese mi son premunito.

Ma veniamo, per così dire, a cose serie: c'è nell'epistolario metastasiano da percorrere un filone molto ricco che è quello

del Metastasio – dirò così – regista. Sulle singolari qualità registiche di Metastasio vi sarebbe un discorso grandissimo da fare che, evidentemente, sarebbe fondabile ed integrabile sopra le didascalie drammatiche di Metastasio che sono a mio parere assolutamente straordinarie.

Anche qui partirei da una lettera alla Marianna Bulgarelli, sempre, del '32; anche qui accenno, in parte perché certamente sono cose che ai metastasiologi come i presenti sono note, in parte perché il tempo mi esonera da indugi.

> Ho molto pensato per mandarvi un foglio di direzione, toccante il mio *Demetrio*: ma esaminando l'opera, parmi così poco intricata, che farei torto a voi ed a me se volessi istruirvi. L'unica scena un poco intricata, per la situazione de' personaggi, è quella del porto nell'atto primo, quando la regina va a scegliere, e sopraggiunge Alceste. In detta scena il trono deve stare, secondo il solito, a destra, e deve avere da' lati quattro sedili o sian cuscini alla barbara, cioè due per parte; e questi servono per li Grandi del regno. Due altri somiglianti sedili debbono essere situati in faccia al trono, dalla parte del secondo cembalo, ma più vicino all'orchestra che sia possibile. Ed appresso a questi, altri tre sedili pur simili per Fenicio, Olinto ed Alceste. Onde i sedili in tutto dovranno essere nove, cioè sei per li Grandi e tre per li personaggi. Quelli però per li Grandi possono farsi attaccati a due per due per comodo maggiore: ma i musicisti devono avere ciascuno il suo. Se conserverete la situazione che vi ho detto, che comprenderete anche meglio nel disegno che vi accludo, troverete che tutto il resto va bene. L'altra scena poi non facile a recitare è quella delle sedie nell'atto secondo fra Cleonice ed Alceste...

Ancora un passo di regia, ancora una lettera alla Bulgarelli, ma questa volta si parla dell'*Issipile*:

> Le riflessioni sopra lo scenario son poche. Nel foglio si vede quali debbano esser grandi, quali piccole e quali mezzane, avendole io segnate a tale effetto in margine con una delle seguenti lettere G.P.M.
> La seconda scena dell'atto primo, che torna per prima dell'atto secondo e deve necessariamente esser la medesima, bisogna che rappresenti nel prospetto un bosco d'alberi isolati e praticabili; dovendosi fra quelli nascondere più d'un personaggio. Nella scena seconda dell'atto secondo bisogna avvertire che le tende militari siano solamente dalla parte del primo cembalo, e non altrove.
> Nell'ultima scena dell'atto terzo bisogna avvertire che la nave principale venga molto innanzi, che sia vicina al laterale del primo cembalo quanto si può, e che sia comoda per due persone che parlano dalla poppa di esse. Il resto è assai chiaro nel foglio accluso.

Regia dell'*Adriano in Siria,* sempre del '32*;* questa volta la lettera è indirizzata a Giuseppe Riva:

> Non mi sono determinato di chiamar testuggine quella unione di scudi sopra cui farò portare Adriano, poiché quella voce è troppo comunemente intesa per una testura di scudi atta agli assalti murali d'una città, e le figure di esse sono e più vaste e più semplici di quella che faremo vedere in teatro, che sarà più picciola e più ornata. Né mi è occorso vocabolo più significativo che *carro artificioso*, appunto perché tale unione di segni aquile e scudi imiterà la forma di un carro trionfale, che non farà cattivo effetto ben eseguito; e conservando per quanto si può il costume, lusinga il genio del teatro, che ha bisogno di spettacoli maestosi. Finalmente non posso chiamarla testuggine, perché la testuggine era composta di soli scudi, e nella macchina che noi esporremo gli scudi avranno, per così dire, la minor parte.

Questa è tutta una linea che naturalmente prosegue nell'epistolario metastasiano, in correlazione con il materiale registico espressamente contenuto, come dicevo, nelle didascalie drammatiche.

Ma in questa stessa lettera c'è un passo assai rilevante riguardo al linguaggio drammatico; sta parlando della voce "convenire" e dice:

> Vi saranno senza dubbio molti esempi di poeti epici e lirici che l'avranno usata in questo senso – [è il senso della Crusca 'venire nella medesima sentenza'] – ma io non saprei produrveli così di repente. Vi dico però che, quando anche in tali poeti non si ritrovasse, non dovrei per ciò astenermene. – [Qui ci si aspetterebbe una questione cruschevole, ma non è affatto così, è cosa assai più importante:]
> Poiché i lirici e gli epici, parlando essi pensatamente, in materia di locuzione sono soggetti a leggi più ristrette di quello che sieno i poeti drammatici, che introducono persone che parlano all'improvviso; e perciò dobbiamo valerci assai discretamente degli ornamenti de' quali i primi abbondano, ed avvicinarci, quanto si possa senza avvilimento, al parlar naturale, ch'è quello della prosa. Onde pochissime sono le voci ch'essendo permesse al prosatore siano viziose nel poeta drammatico.

Passo che mi pare molto notevole perché di solito l'immagine vulgata della scrittura di Metastasio è un'immagine di lessico iperselettivo e, per dir così, iperpoetico. È chiaro che c'è in Metastasio una pulsione consapevole verso un'autorizzazione a orientarsi verso modalità prosaiche, autorizzazione che il parlare drammatico come un parlare all'improvviso può garantire. E credo che meriterebbe una verifica particolare.

È molto nota – anche qui non mi fermo – una lettera alla Bulgarelli in cui si commenta uno dei testi più commentati di Metastasio, che è il sonetto *Sogni e favole io fingo...,* è una lettera del

'33. Fra l'altro, vale la pena di ricordare che in una lettera assai più tarda, del 1757, Metastasio osserva che "il sonetto non è la mia propensione: io mi corico di mala voglia su questo letto di Procuste; ed è miracolo quando n'esco con l'ossa sane", che è una dichiarazione abbastanza preziosa, che spiega proprio l'impiego di questa forma, così cauto e cauteloso, da parte del Metastasio; e questa lettera è nota perché testimonia di una variante di un Metastasio preoccupato delle critiche suscitate dalla dizione "... ma quanto temo o spero, / Tutto è menzogna" che gli fu censurata. Il Metastasio propone in questa lettera di mantenere tuttavia questa forma. Alla Bulgarelli enuncia anche la correzione: "Seguendo l'ombre, in cui ravvolto io vivo", ma la indica solo per respingerla; vuole mantenere il testo, a rischio di essere biasimato:

> E non vorrei che un seccapolmoni potesse dirmi: "Non temete voi l'inferno? Non isperate voi in Dio benedetto? Or Dio benedetto e l'inferno sono a parer vostro menzogne?" È vero ch'io potrei rispondergli: "Signor Pinca mia da seme, lo so meglio di voi, che Dio e l'Inferno sono verità infallibili..." Vedete che la risposta è assai solida, ed il contravveleno si ritrova nel sonetto medesimo.

Però – continua Metastasio – ho voluto cambiare, poi dopo aver cambiato spiega che non intende cambiare.

Ma una lettera ancora più rilevante è quella che segue, sempre alla Marianna Bulgarelli, sempre nel '33, che dice questo:

> Mi volete suggerire un soggetto per l'opera che ho da incominciare? sì, o no? Io sono in un abisso di dubbi. Oh non ridete con dire che la malattia è nelle ossa, perché la scelta di un soggetto merita bene questa agitazione e questa incertezza. La fortuna mia si è che bisogna risolversi assolutamente, e non vi è caso di evitarlo. Se non fosse questo, dubiterei fin al giorno del giudizio, e poi sarei da capo. Leggete la terza scena dell'atto terzo del mio *Adriano*: osservate il carattere che fa l'imperatore di se medesimo, e vedrete il mio. Da ciò si comprende che io mi conosco; ma non per questo correggomi.

La prima cosa che emerge è: dinanzi alla Bulgarelli il Metastasio dà per scontato che questa conosca benissimo che egli è ossessionato dall'incertezza e dal dubbio; addita la figura di Adriano (III, 3) come proiezione di sè medesimo:

> Ah! tu non sai / Qual guerra di pensieri / Agita l'alma mia! Roma, il Senato, / Emirena, Sabina, / La mia gloria, il mio amor, tutto ho presente / Tutto accordar vorrei: trovo per tutto / Qualche scoglio a temer. Scelgo, mi pento; / Poi d'esermi pentito / Mi ritorno a pentir. Mi stanco intanto / Nel lungo dubitar, tal che dal male / Il ben più non distinguo. Al fin mi veggio / Stretto dal tempo, e mi risolvo al peggio.

Qui non è tanto importante il fatto di sottolineare una sorta di proiezione psicologica, come fa Metastasio, nel personaggio, quanto di indicare quello che probabilmente è un nodo essenziale della tematica metastasiana. L'eroe metastasiano è, per eccellenza, l'eroe nel dubbio. È l'eroe che non sa decidere. Qui voglio citare perché si fa presto ed è cosa economicissima il finale del I atto della *Didone* con le troppo note parole di Enea:

> Se resto sul lido, / Se sciolgo le vele, / Infido, crudele / Mi sento chiamar. / E intanto, confuso / Nel dubbio funesto, / Non parto, non resto, / Ma provo il martìre / Che avrei nel partire, / Che avrei nel restar.

Che questi versi siano diventati proverbiali non è probabilmente dovuto solo alla loro felicità, anche troppo evidente, alla loro memorabilità, ma probabilmente perché essi contengono qualche cosa che per eccellenza è melodrammatico, nel senso in cui Metastasio poteva intendere questa parola. Insomma, il nodo della costruzione melodrammatica metastasiana è qui; naturalmente non è un'invenzione, è però una sorta di ossessione che Metastasio sentiva intanto come costitutiva della propria condizione esistenziale. Ma questo – come dico – per chi come me non ha particolari propensioni per la psicologia, anche dinanzi a un'ipotesi di "Metastasio par lui-même", lo terrei lievemente marginale. Ma sotto c'è qualche cosa di più rilevante a cui ci invita questa stessa lettera – sentite come prosegue – quando dice che riconoscendosi così dubbioso e incapace di scelte si comprende che si conosce ma non per questo si corregge:

> Questa pertinacia di un vizio, che mi tormenta senza darmi in ricompensa piacere alcuno, e ch'io comprendo benissimo senza saperlo deporre, mi fa riflettere qualche volta alla tirannia che esercita su l'anima nostra il nostro corpo. Se discorrendo ordinatamente, e saviamente riflettendo, l'anima mia è convinta che quest'eccesso di dubbiezze sono i vizi incomodi, tormentosi, inutili, anzi d'impaccio all'operare, perché dunque non se ne spoglia? Perché non eseguisce le risoluzioni tante volte prese di non voler più dubitare? La conseguenza è chiara: perché la costituzione meccanica di questa sua imperfetta abitazione le fa concepire le cose con quel colore che prendono per istrada prima di giungere a lei, come i raggi del sole paiono agli occhi nostri or gialli, or verdi, ora vermigli, secondo il colore del vetro o della tela per cui passano ad illuminare il luogo dove noi siamo. E quindi è assai chiaro, che gli uomini per lo più non operano per ragioni, ma per impulso meccanico: adattando poi con l'ingegno le ragioni alle opere, non operano a tenore delle ragioni; onde chi ha più ingegno comparisce più ragionevole nell'operare.

I problemi sono esclusivamente di razionalizzazione. Quello che noi chiameremmo inconscio – essendo figli del nostro tempo – Metastasio spiega invece come un tratto fisiologico: il corpo è costituito in modo tale da essere cogente di fronte a delle risoluzioni che, nel caso metastasiano, sono risoluzioni di irresolutezza, ma che sono proprio per questo assolutamente invalicabili perché c'è un meccanismo fisiologico che appunto costringe assolutamente, per quanta coscienza se ne abbia, a rimanere fermi alla situazione: "Chi ha più ingegno comparisce più ragionevole nell'operare. Se non fosse così, tutti coloro che pensan bene operebbero bene; e noi vediamo per lo più il contrario".

La cosa potrebbe apparire banale, se anche qui non fosse una questione che non coinvolge la psicologia metastasiana esclusivamente, ma addita nel nucleo del dubbio dell'eroe metastasiano una situazione che noi oggi chiameremmo di "io-diviso", e che per Metastasio si spiega presso a poco in termini che molto rozzamente, ma non infedelmente al modo metastasiano, potremmo definire come rapporto anima-corpo.

Lettera al fratello Leopoldo:

> Sono contentissimo che voi siate contento del mio *Ciro,* il quale mi costa tanto sudore, che sarei degno di compassione se non ritrovasse gli altri più indulgenti di me. Io comincio a rendermi così incontentabile, che giungo ormai all'estremo. Il mio natural vizio è la dubbiezza; questa cresce con l'età: il lungo uso mi fa essere incallito a quelle bellezze poetiche che altre volte mi mettevano in moto, e mi rallegravano ritrovate; onde scrivo credendo di scriver sempre cose meno che mediocri, e se la necessità non mi costringesse a pubblicarle, o niuna cosa terminerei, o tutte rimarrebbero sepolte. Vedete che miserabile condizione è la mia, e quanto sudo a rendermi infelice, spacciando massime di prudenza in tutto quello che scrivo. Oh Dio buono! Quanto può la macchina su lo spirito!

Che è esattamente la stessa contrapposizione che abbiamo appena incontrato:

> Questo maledetto *Temistocle,* che ho terminato, è stato il mio flagello per le cagioni medesime. L'impegno è grande per la semplicità del viluppo, e per la necessità di cavar tutto dal solo carattere dell'eroe. Desidero che lo vediate per conoscere quale impressione sia per farvi.

Anche qui si potrebbe continuare. Mi limito ad un accenno ancora: una lettera del '39:

> Vi ringrazio del consiglio che mi date, di mettermi ora in quattro colpi a sfornare un trattato sul dramma ed un esame delle mie fanfaluche. Una bagatella! Credete voi ch'io abbia la vostra facondia? Non mi conoscete per l'arciconsolo de' cacadubbi? E come può cadervi mai in mente simil paradosso? Questa è cosa da pensarvi su lungo tempo e poi forse forse da non farne altro.

A questa tematica si aggiunge, aiutati sempre dalle lettere, una tematica non meno radicale e non meno fondatrice ideologicamente della visione metastasiana, quella dell'assoluta imprevedibilità degli eventi. La paralisi del dubbio, ingenerata dalla macchina corporea di Metastasio, ha poi il suo fondamento nell'inutilità di uscire dal dubbio giacché l'esito di qualsiasi evento è totalmente imprevedibile.

Vi addito qualche esempio. Lettera a Giuseppe Peroni, 1735. La cosa emerge, credo per la prima volta, a proposito dell'incertezza degli esiti teatrali. Metastasio è tormentato in generale dall'imprevedibilità delle cose, ma l'esperienza teatrale la conferma in particolare.

Anticipo un passo che è più generale e quindi più significativo.

Lettera al fratello Leopoldo, 1734:

> La vostra sorpresa intorno agli affari di Napoli – [Quelli poi risolti dall'avvento di Carlo di Borbone di Spagna] – non è niente maggior della nostra. Vi sono circostanze così contraddittorie che, per coloro che non sono ne' segreti del gabinetto, si rendono inconciliabili. Ragionando finora ordinatamente su le nozioni pubbliche, non ho mai dedotta una conseguenza che l'evento abbia poi verificata. Onde se non ho saputo pronosticar felicemente, ho almeno acquistata l'umiltà di non tentarlo più in avvenire. Nel caso presente poi è più necessaria che in qualunque altro questa rassegnazione; poiché a voler investigare i principii di tali effetti, chi sa dove mai si andrebbe a dar di capo? Lasciamoci portare dal vortice che ci rapisce; e giacché non ne possiamo regolare i moti, non ne cerchiamo le cagioni. Chi sa, voi mi dite, come anderà per noi circa le rendite di Napoli? Questo pensiero mi ha alquanto turbato, e non già per me, ma per voi e per la mia famiglia. Io mi sento già tanto capital di costanza da non risentirmene molto, ma non posso promettermi tanta dagli altri. Nulladimeno la favola non è terminata: chi può mai indovinarne la catastrofe? Io mi sono tante volte rattristato di cose che mi hanno poi prodotta utilità...

E continua su questo registro. Questa metafora non è assolutamente marginale: la favola non è mai terminata, chi mai può indovinarne la catastrofe... C'è questa specularità assoluta tra gli eventi sussumibili in chiave teatrale, c'è una catena di eventi e la catastrofe è prevedibile, è l'esperienza drammatica che di-

venta modellizzante per la reciprocazione del reale. Il culmine dell'incertezza è la previsione del buon esito di ogni operazione teatrale. E vengo alla lettera che vi dicevo prima, al Peroni:

> Il piacere dell'approvazione che ha incontrato in Roma il mio *Demofoonte* mi sarebbe più sensibile se non fosse stato amareggiato dalla disgrazia del povero signor Ciampi – [Il Ciampi aveva musicato il *Demofoonte* per l'edizione romana, il Caldaia era stato il primo a metterla in musica] – il quale per altro, trattandosi di cosa che dipende in gran parte dalla fortuna, dee tanto poco affliggersi dell'esito poco felice della sua musica, quanto poco debbo io sollevarmi per la felicità del mio libretto. Le vicende teatrali sono dipendenti da tante circostanze, che sarebbe una specie di temerità imperdonabile il pretendere di prevederle tutte.

È un'applicazione particolare, ma naturalmente nella situazione professionale metastasiana e in questo giuoco di specchi teatro-vita acquista una rilevanza particolare.

Per un esempio, vi leggo – siamo molto più in là nel tempo – una lettera a Gioacchino Pizzi del 1757:

> Non v'è cred'io impresa che tanto si risente de' capricci della Fortuna quanto una rappresentazione drammatica in musica, o (per ispiegarmi più chiaramente) che si trovi sottoposta al concorso ed alle combinazioni di così numerosi, minuti ed impensati accidenti, che sfuggono alle ricerche del calcolo più esatto e prudente. Ma questa materia, come voi ottimamente riflettete, avrebbe bisogno della vostra vicinanza: onde non facciam divenire trattato una lettera.

Cito ancora un esempio più tardo e poi chiudo, ed è ancora una lettera al fratello intorno alla politica di Papa Clemente XIV, da Vienna il 2 luglio 1770:

> L'impenetrabile mistero di tutta la condotta del nostro Santo Pastore è meritamente da voi esaltato nell'ultima vostra del 16 del caduto. – [che è il mese trascorso] – Voglia il Cielo ch'egli *cunctando restituat rem,* come del gran Romano che dimostrò con la prova *Hannibalem posse vinci.* Ma, caro fratello, son troppi gli Annibali co' quali egli combatte, e senza una di quelle catastrofi, delle quali ha la privativa l'Onnipotenza, la mia esperienza non vede uncino dove attaccarsi. Avvezzo io da tanti anni nelle mie fatiche teatrali a rivolgere a lieto fine gli affari i più disperati, non so imaginarmi incidente nel presente caso capace di cagionare una felice peripezia. Ma il mio ingegno non ha la misura del possibile. Ottimamente ragionando mi sono altre volte ingannato, e desidero che questa ne accresca il numero.

Per vostro sconforto vi dirò che, salvo qualche lieve anticipo, sono arrivato alla pagina 125 del I tomo dell'epistolario, per lo meno nelle citazioni che vi ho fatto. Vi risparmio 2800 pagine ulteriori che potrebbero documentare non solo la persistenza di questi temi ma aggiungerne molti.

Voglio conclusivamente soltanto ribadire queste connessioni tra un Metastasio inventore di favole e un Metastasio alle prese con la favola della vita; insomma quello scambio che poi è proprio in quel sonetto che abbiamo avuto occasione di citare *Sogni e favole io fingo*... e questo sdoppiamento, che va congiunto – come ho accennato – a una consapevolezza registica straordinaria, perché quando il Metastasio parla degli infiniti accidenti a cui è sottoposta una esecuzione teatrale quella che ha in mente è una responsabilità globale, da "*Gesamtkunstwerk*"! Se c'è qualcuno che ha inventato veramente il teatro di regia, che è ossessionato dall'estrema complicazione degli elementi in gioco e che vorrebbe gestire, non potendo gestire la vita, almeno il lieto fine, non dico soltanto dei drammi ma dell'esecuzione dei medesimi, questo è Metastasio.

Questo mi pare veramente il tratto, non direi più moderno – Dio ne guardi, non dirò "Metastasio nostro contemporaneo" – per grazia del Cielo non lo è e non deve essere – ma certo è il tratto più appassionante in una figura che per tanti riguardi, siamo schietti, appare tradizionalmente opaca, abatesca, imperiale... Ma è stato un uomo straordinario, insomma, invece.

1998

INVITO A LEOPARDI

Il mio invito a Leopardi, il quale non ha bisogno evidentemente di nessun invito, e tanto meno del mio, consisterà in questo: nell'indicarvi un mio progetto, che non realizzerò ma che, tra i fantasmi della mia mente, si aggira da un certo tempo, ed è l'idea di un saggio su Leopardi che vorrebbe intitolarsi *Leopardi reazionario*. Questo titolo può apparire per certi riguardi a taluni ovvio, ad altri scandaloso. Siccome nella mia vita m'è accaduto di scrivere anche un *Dante reazionario*, mi sarà anche meno tormentoso l'immaginare, e posto che lo realizzi, anche eseguire, questo programma. Vi enuncerò molto sobriamente, e mi scuserò dunque che la cosa sia tutt'altro che, non dico dimostrata, ma nemmeno adeguatamente esposta, alcuni punti che mi piacerebbe toccare. Il primo è questo: perché Leopardi scrive lo *Zibaldone*? Ovviamente non pretendo di dare una risposta esaustiva a questo quesito, ma se guardiamo alle prime pagine dello *Zibaldone* c'è un centinaio di fogli che Leopardi non data. Arrivato a pagina 100 Leopardi comincia a datare regolarmente, giorno per giorno, quanto viene scrivendo. L'inizio è datato, in realtà, ma il primo pensiero è datato a posteriori. Quando è arrivato a pagina 100, nel '20, comincia a registrare appunto le varie date e allora cerca di ricordare. Ed è una datazione infatti imprecisa, che registra l'anno, il '17, ma sul mese ha incertezza ("Luglio o Agosto"). Dopo qualche appunto sparso, subito, nella prima pagina, si trova un passo che a mio parere spiega proprio perché Leopardi avvia lo *Zibaldone*. Perché pone il problema se è ancora possibile, nel mondo moderno, la poesia. Questo problema viene posto in questa forma, che è decisiva per tutta la carriera leopardiana anche se subirà modificazioni profondissime. La letteratura, la poesia e, chiaramente, le nazioni, seguono un corso. C'è un avvio di ascesa, c'è un culmine di maturità, esattamente come nella vita umana, e secondo dunque un ar-

chetipo teorico di inenarrabile antichità, e a questa maturità segue un declino e uno spegnimento. Leopardi cerca di applicare al decorso della poesia italiana questo schema e si arrabatta, occorre dire (è un Leopardi diciannovenne), perché questo schema possa funzionare. Il Trecento è il momento iniziale, si passa dal nulla a un momento significativo, ma è davvero appena un momento d'avvio? Leopardi aggiusta la cosa dicendo sì, è vero, ma ci sono poi in fondo tre soli grandi scrittori, la triade di Dante, Petrarca e Boccaccio, isolati. Il Quattrocento è una sorta di sonno della poesia. Il Cinquecento, e qui prende posizione su una disputa molto forte in quel tempo, è veramente il culmine. Segue il perfezionamento, che è la parola che Leopardi impiega negativamente, perché implica raffinatezza, appunto, corruzione, consapevolezza, coscienza, artificio. Non resta che la disperata possibilità di tentare artificiosamente di riuscire naturali. Leopardi è molto incerto se la poesia sia appunto ancora possibile. Pone il problema analizzando il caso di Parini, di Monti, di Foscolo, e punta sopra una possibilità di rinascita della poesia. Ma, dopo aver constatato che un analogo ciclo si era compiuto nel corso della cultura greca, nel corso della cultura latina, che per lui sono i punti di riferimento determinanti, dubita fortemente che questo miracolo possa prodursi, che cioè a un'età di raffinamento, ovvero di decadenza compiuta, segua una rinascita. È possibile insomma, per usare ancora i termini vichiani, che quando il corso si è compiuto, segua o no un ricorso? Posto questo problema, Leopardi rapidamente passa a caricare la questione di significati (che del resto sono già subito impliciti) infinitamente più ampi, e nasce il paradigma "gli antichi e i moderni": un mondo di fantasia, di illusioni, di passioni, di vita, di valori, di virtù, e un mondo invece moderno che è caratterizzato come tutti sanno, per Leopardi, dalla ragione e dal calcolo. Questa posizione finalmente si risolve in quella paradigmatica e da manuale, natura-ragione, e determina infine la posizione che nei manuali appunto si indica normalmente come quella del pessimismo storico leopardiano. Ma il problema che Leopardi si trova dinanzi a questo punto è: dove nasce questa frattura? Dov'è che finisce esattamente il mondo antico e incomincia il mondo moderno? Quand'è che il dominio della natura si perde e il dominio della ragione veramente s'impone? Bene, credo che al riguardo, è questa l'ipotesi che mi sta più a cuore, la risposta per Leopardi si trovi nelle riflessioni che egli fa sulla Rivoluzione Francese. Sono non numerose ma a mio parere decisive, come sono decisive tutte le posizioni che gli intellettuali, tra Sette e Ottocento, assumono nei confronti della Rivoluzione Francese. È di lì che nasce, in Alfieri come in Monti, in Manzoni come appunto in Leopardi, e potremmo continuare con altri nomi,

con Foscolo, pensate, la struttura della loro visione del mondo. Vorrei citarvi dei passi, ma per essere breve, credete a quello che dirò, cercando di parafrasare sobriamente quanto Leopardi dice, perché quanto Leopardi dice è il mettere in luce un paradosso radicale: la Rivoluzione Francese è l'ultima esplosione della virtù, dei valori, dell'entusiasmo e dei miti, ma questa virtù, entusiasmo, miti e valori sono tutti mobilitati per la loro distruzione, perché l'ultima ragione per cui l'uomo è stato capace di entusiasmarsi è il trionfo della ragione. Questo paradosso è insolubile. La ragione trionfa grazie a un entusiasmo incredibile, perché mai la ragione per sé sarebbe capace di produrre, dice Leopardi, alcunché. Occorreva dunque uno straordinario entusiasmo virtuoso, ma questo entusiasmo virtuoso trionfa per distruggersi. Io credo che di fronte a una *querelle* che è diventata tanto tediosa ma che tutto sommato è inevitabile, come quella della grandezza o meno della filosofia leopardiana (perché abbiamo oscillato, se non altro in questo secolo per non ampliare la questione, massime dopo lo *Zibaldone*, che in questo ha avuto responsabilità anche molto più forti delle *Operette morali*, sulla questione: "Ma Leopardi in fondo è veramente filosofo?"), oscillando, ripeto, tra un culto per cui Leopardi alla fine è guardato quasi più come uno dei grandi filosofi della modernità che come uno dei grandi poeti, e una degenerazione pressoché radicale, che era quella poi trionfante nell'età crociana, per eccellenza: Leopardi grande poeta idillico, ma naturalmente destituito di ogni qualità filosofica. Io impiegherei volentieri, e qui mi permetterei una citazione, anche per ragioni di correttezza; indicherei volentieri in una categoria leopardiana di "mezza filosofia" o semifilosofia, lo scioglimento della questione. Nel '20, proprio in connessione a queste riflessioni sulla Rivoluzione Francese, e su questo iato per cui nasce la modernità, Leopardi affida in qualche modo alla mezza filosofia la comprensione della storia dell'universo perché Leopardi ha una espressione assolutamente straordinaria nei riguardi della Rivoluzione Francese: quel paradosso per cui la ragione trionfa in forza dell'entusiasmo è additato come un fenomeno che si svolge per la prima volta nella storia *ab orbe condito*, da quando esiste il mondo. La parodia leopardiana dall'*ab urbe condita* in *ab orbe condito* è veramente la chiave di volta, secondo me, per l'energia con cui Leopardi individua questa posizione e si situa nei confronti del problema. *Zibaldone*, 17 gennaio 1821: "Trista molla" la mezza filosofia, "perché, sebbene l'errore, e non perfettamente ragionevole, non ha la sua base nella natura, come gli errori e le molle dell'antica vita, o della fanciullesca, o selvaggia ecc.: ma anzi finalmente nella ragione, nel sapere, in credenze o cognizioni non naturali o contrarie alla natura: ed è piuttosto imperfettamente

ragionevole e vera, che irragionevole e falsa. E la sua tendenza è parimente alla ragione, e quindi alla morte, alla distruzione, e all'inazione. E presto o tardi, ci deve arrivare, perché tale è l'essenza sua, al contrario degli errori naturali [...]. Osservate ancora che il movimento e il fervore cagionato oggidì dalla mezza filosofia, va perdendo di giorno in giorno necessariamente tanti fautori e promotori ecc. quanti si vanno di mano in mano perfezionando nella filosofia coll'esperienza ecc. e quanti di semifilosofi divengono o diverranno appoco appoco filosofi".

Leopardi avrebbe voluto essere un mezzo filosofo o un semifilosofo, che era l'unico modo, a suo giudizio, di essere onestamente filosofo o, se preferite, non-filosofo, come i tempi comportavano. Potremmo dire che Leopardi a un certo momento diventa veramente filosofo perché si convince che quel ricorso non è possibile, che il trionfo della ragione, il trionfo della Rivoluzione Francese, il trionfo *tout court* della borghesia, è irreversibile e irrimediabile. A questo punto nasce presso Leopardi un'ottica profondamente diversa e per certi riguardi rovesciata perché, come dicono i manuali, si passa dal pessimismo storico al pessimismo cosmico, e quella natura benigna, questa specie di utero infinitamente rimpianto, l'unico mondo umanamente possibile, diventa invece quella natura matrigna e spietata che proprio dovrebbe mobilitare gli uomini, estrema risorsa, in una lotta concorde, poiché il male non deriva dalla società o dagli uomini, ma deriva dalla natura matrigna. Nel momento in cui Leopardi si convince che il processo è irreversibile, egli non può che assumere l'ottica della ragione, e se la natura è benigna nell'ottica naturale, nell'ottica della ragione la natura è matrigna, rivela quello che è il suo volto spietato. Perché diventa storicamente possibile assumere un pessimismo cosmico? Diventa fatale assumere questo pessimismo perché Leopardi è il primo grande intellettuale italiano, e per l'Occidente anche il primo grande poeta, che s'accorge dell'avvento delle masse. Leopardi è il primo che introduce, credo, nella letteratura italiana, con consapevolezza letteraria e con imbarazzo letterario, la parola "masse", il cui significato moderno si consolida con la Rivoluzione Francese. È una parola squisitamente giacobina: l'appello alle masse, l'idea delle masse rivoluzionarie, l'idea delle masse come forze che devono gestire il progresso, se vogliamo, e il potere. E Leopardi, che era partito dal rimpianto di quella puerizia del mondo che era il mondo dei valori e della fantasia, opera anche qui un rovesciamento: siamo noi che siamo bambini, solo gli antichi erano dei veri uomini, e se permettete mi limito a qualche breve citazione da quello che davvero, filosoficamente parlando, in qualche modo è il messaggio supremo di Leopardi, anche se cronologicamente presituato, perché è il *Dialogo di Tri-*

stano e di un amico che chiude le *Operette morali*, ed è progettato come conclusione di questa elaborazione globale di pensiero di cui vi ho cercato di indicare qualche tratto: "A paragone degli antichi noi siamo poco più che bambini, e [...] gli antichi a confronto nostro si può dire più che mai che furono uomini. Parlo così degl'individui paragonati agl'individui, come delle masse (per usare questa leggiadrissima parola moderna)" – la frase è chiusa tra due parentesi – "paragonate alle masse. Ed aggiungo che gli antichi furono incomparabilmente più virili di noi, anche ne' sistemi di morale e di metafisica. A ogni modo io non mi lascio muovere da tali piccole obiezioni, credo costantemente che la specie umana vada sempre acquistando." Con la stessa ferocia satirica, Tristano proclama: "Credo ed abbraccio la profonda filosofia de' giornali, i quali uccidendo ogni altra letteratura e ogni altro studio, massimamente grave e spiacevole, sono maestri e luce dell'età presente". E tornando proprio al tema delle masse scrive infine: "*Gl'individui sono spariti dinanzi alle masse*, dicono elegantemente i pensatori moderni". La proposizione "*Gl'individui sono spariti dinanzi alle masse*" è una proposizione in corsivo. Questa proposizione in corsivo, come di solito non si dice, anche perché di solito non si sa, è una proposizione di Madame de Staël, e i filosofi, i pensatori moderni sono, agli occhi di Leopardi, Madame de Staël. Il che può apparire persino imbarazzante, ma qui la grandezza, davvero, di Leopardi, è di capire che quello che importa non è cogliere un pensiero filosofico, ma davvero l'egemonia che il trionfo della borghesia, ideologicamente parlando, ha portato, perché in Madame de Staël essa dice la verità di quello che i filosofi hanno detto molto più oscuramente: "Il che vuol dire ch'è inutile che l'individuo si prenda nessun incomodo, poiché, per qualunque suo merito, né anche quel misero premio della gloria gli resta più da sperare né in vigilia né in sogno". E più oltre ancora, se permettete: "Ma viva la statistica! vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, e le tante belle creazioni del nostro secolo! e viva sempre il secolo decimonono! forse povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole: che sempre fu segno ottimo, come sapete. E consoliamoci, che per altri sessantasei anni, questo secolo sarà il solo che parli, e dica le sue ragioni". Ora, l'interesse, credo, attuale, che noi possiamo portare a Leopardi, è il fatto che questo trionfo della parola, della borghesia, del capitalismo, perdura, e in questa che è la globalizzazione, possiamo ben riconoscere che non c'è bisogno di Scuole di Francoforte da sollecitare. Leopardi aveva strutturato fondamentalmente quello che non solo per quella parte di secolo decimonono che rimaneva a Leopardi in prospettiva di pensiero, ma per quello che abbiamo vissuto fino ai giorni nostri, non ha

subito sostanziali modificazioni. Credo che in questo senso si possa spiegare perché la cosiddetta seconda fase leopardiana, quella che Binni ebbe il grande merito di sottolineare come la "nuova poetica leopardiana", questa poetica della ragione, questa della natura-madre distrutta come mito in vista della posizione di una natura matrigna, determini quella scrittura sempre fortemente allegorica che è leopardiana, ma questa volta armata nettamente da una struttura di ragione che toglie ogni possibilità prospettica a Leopardi e che ci può rendere pensierosi per quello che ci riguarda.

1998

CARDUCCI GIACOBINO

Questo che vi propongo è una sorta di esame di coscienza di un vecchio lettore di Carducci. Vecchio in due sensi. Per semplice dato anagrafico, ovviamente, ma anche perché la mia frequentazione di questo autore, benché piuttosto intensa, in una remota fase giovanile, a quella fase si è poi arrestata, di fatto. Dirò di più. Ero convinto che, se in qualche mia pagina era comparso il nome di Carducci, era in maniera assolutamente marginale. E così è, in sostanza. Ma si dà pure il caso che, per una volta, come a me smemorato ha comprovato con fotocopia inoppugnabile una cortese persona qui presente in convegno, io abbia steso, su una oscura e defunta rivista genovese, nel 1989, un *Elogio di Carducci*.

Questa fatidica data dell'89 (dico l'ultimo, appunto, il 1989) spiega anche perché io abbia presto smarrito il ricordo di quella tutt'altro che memorabile mia paginetta, e perché, dovendo assumermi la responsabilità di un titolo, per questo mio esame di coscienza, io abbia, incautamente come si vedrà, proposto, con un moto germinante dal mio senile inconscio, il titolo innestato in programma: un "Carducci giacobino".

Nell'ultimo '89, quello che ho vissuto, era in causa, infatti, in ossequio a una pressione celebrativa inevitabile, da solenne bicentenario, l'altro Ottantanove, l'Ottantanove per eccellenza, il 1789, quello della Bastiglia. Era quell'89, per dirla sveltamente, che apriva il lungo e doppio secolo delle rivoluzioni europee. Doppia celebrazione, pertanto, tra un'apertura e una chiusura. Apertura, alla Goethe (e alla Carducci) della "novella storia" (si noti l'articolo determinativo: non una nuova storia, ma "la" nuova storia). E conclusione, alla Fukuyama, su *The End of History and the Last Man*. Lo so che il celebre libro nell'89 (1989) non c'era ancora, e che si dovrà attendere il '92. Ma, sia cabala o caso, anche Valmy è del '92 (1792, ben inteso).

In ogni modo, nel 1989, anzi nel marzo 1989 (si noti che il muro berlinese deve ancora cadere, e la caduta accadrà in novembre) si discute di rivoluzione, di Robespierre, degli immortali principi e, finalmente, e soprattutto, di giacobini e di giacobinismo. E qui volevo arrivare. E io mi rifacevo a Gramsci, *Quaderni*, 19, 24, che in una lunga nota approdava a quelle che possiamo considerare, credo, dopo lungo e complicato travaglio, le sue conclusioni più mature, al riguardo. E scriveva, tra l'altro, che i giacobini "erano persuasi della assoluta verità delle formule sull'eguaglianza, la fraternità, la libertà e, ciò che importa di più, di tale verità erano persuase le grandi masse popolari che i giacobini suscitavano e portavano alla lotta". E aggiungeva, Gramsci: "Se è vero che i giacobini 'forzarono' la mano, è anche vero che ciò avvenne sempre nel senso dello sviluppo storico reale, perché non solo essi organizzarono un governo borghese, cioè fecero della borghesia la classe dominante, ma fecero di più, crearono lo Stato borghese, fecero della borghesia la classe nazionale dirigente, egemone, cioè dettero allo Stato nuovo una base permanente, crearono la compatta nazione moderna francese". E Gramsci precisava, ancora, che "nonostante tutto", i giacobini rimasero sempre "sul terreno della borghesia".

Il mio elogio di Carducci muoveva, a questo punto, da queste premesse, e puntava sopra un passaggio gramsciano, precisamente, in *Quaderni*, 10, 11, in cui si dichiara che, per "una ripresa adeguata della filosofia della praxis", occorreva pensare "alla creazione di una nuova cultura integrale, che abbia i caratteri di massa della Riforma protestante e dell'illuminismo francese e abbia i caratteri di classicità della cultura greca e del Rinascimento italiano, una cultura che riprendendo le parole del Carducci sintetizzi Massimiliano Robespierre ed Emanuele Kant, la politica e la filosofia in una unità dialettica intrinseca ad un gruppo sociale non solo francese o tedesco, ma europeo e mondiale". È il momento in cui Gramsci afferma la necessità di una specie di nuovo Anti-Dühring in forma di un auspicato Anti-Croce.

La congiunzione di Kant e Robespierre procede, ovviamente, dai versi di *Versaglia* (*Nel LXXIX anniversario della Repubblica Francese*), apparsi sulla "Plebe" di Lodi, 2 novembre 1871, e quindi accolti in *Giambi ed epodi*. Nel maggio del '71 era caduta la Comune parigina. Se Kant e Robespierre avevano decapitato Dio e il Re, il Trono e l'Altare, ora Thiers vuole restituire "ara" e "soglio" alle due "carogne". E Carducci, per contro, vuole che siano sepolte per sempre sotto le macerie delle Tuileries. E scrive, dunque, a conclusione del suo componimento:

ignoti, in un desio
Di veritade, con opposta fé,

Decapitaro, Emmanuel Kant, Oddio,
Massimiliano Robespierre, il re.

Oggi i due morti sovra il monumento
Co' l teschio in mano chiamano pietà,
Pregando, in nome l'un del sentimento,
L'altro nel nome de l'autorità.

E Versaglia a le due carogne infiora
L'ara ed il soglio de gli antichi dì...
Oh date pietre a sotterrarli ancora
Nere macerie de le Tuglierì.

Carducci comunardo, allora? È questo che, a questo punto, è legittimo chiedersi. Ma cercheremo di tentare una risposta credibile tra breve. Per intanto, occorre approfondire le ragioni dell'interesse di Gramsci per questi versi di *Versaglia*. Un chiarimento esaustivo proviene da *Quaderni*, 11, 49, dove si legge: "L'osservazione contenuta nella *Sacra Famiglia* che il linguaggio politico francese equivale al linguaggio della filosofia classica tedesca è stata espressa 'poeticamente' dal Carducci nell'espressione: 'decapitaro, Emmanuel Kant, Iddio – Massimiliano Robespierre, il re'". Dove, sia subito rilevato, questo "poeticamente" è posto tra caute virgolette.

Ma qui, come è noto, ma avrete la pazienza di riascoltare, spero, Gramsci si appoggia a una minuziosa indagine fontaniera svolta da Croce, annotando subito che le fonti esibite con grande diligenza, se risultano "molto interessanti", tuttavia "per il Croce sono di portata puramente filologica e culturale, senza alcun significato teorico o 'speculativo'". A Gramsci, per contro, importa il valore ideologico e politico di questo vero e proprio topos diagnostico.

Vediamo dunque questa pagina dei *Quaderni*, con qualche opportuno ritaglio: "Il Carducci attinse il motivo da Enrico Heine (terzo libro del *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* del 1834). Ma il riavvicinamento di Robespierre a Kant non è originale dello Heine. Il Croce, che ha ricercato l'origine del riavvicinamento, scrive di averne trovato un lontano cenno in una lettera del 21 luglio 1795 dello Hegel allo Schelling (...), svolto poi nelle lezioni che lo stesso Hegel tenne sulla storia della filosofia e sulla filosofia della storia. Nelle prime lezioni di storia della filosofia, Hegel dice che 'la filosofia del Kant, del Fichte e dello Schelling contiene in forma di pensiero la rivoluzione', alla quale lo spirito degli ultimi tempi ha progredito in Germania, in una grande epoca cioè della storia universale, a cui 'solo due popoli hanno preso parte, i Tedeschi e i Francesi, per opposti che siano tra loro, anzi appunto perché opposti'; sicché, laddove il nuovo principio in Germania 'ha fatto irruzione

come spirito e concetto' in Francia invece si è esplicato 'come realtà effettuale' (...). Nelle lezioni di filosofia della storia, Hegel spiega che il principio della volontà formale, della libertà astratta, secondo cui 'la semplice unità dell'autocoscienza, l'Io, è la libertà assolutamente indipendente e la fonte di tutte le determinazioni universali', 'rimase presso i Tedeschi una *tranquilla teoria*, ma i Francesi vollero eseguirlo praticamente'".

Gramsci avverte anche che Adolfo Ravà segnalò a Croce che "già nel 1791 il (Jens) Baggesen in una lettera al (Karl Leonhard) Reinhold accostava le due rivoluzioni, che lo scritto di Fichte del 1792 sulla rivoluzione francese è animato da questo senso di affinità tra l'opera della filosofia e l'avvenimento politico e che nel 1794 lo (Johann Christian Gottlieb) Schaumann svolse particolarmente il paragone, notando che la rivoluzione politica di Francia 'fa sentire dall'*esterno* il bisogno di una determinazione fondamentale dei diritti umani' e la riforma filosofica tedesca 'mostra dall'*interno* i mezzi e la via per cui e sulla quale solamente questo bisogno può essere soddisfatto': anzi che lo stesso paragone dava motivo nel 1797 a una scrittura satirica contro la filosofia kantiana. Il Ravà conclude che 'il paragone era nell'aria'".

Ora, il paragone, ripreso da Marx anche nella *Critica della filosofia del diritto di Hegel*, e "dilatato" dallo Heine, in Italia, qualche anno prima del Carducci, lo si ritrova in una lettera di Bertrando Spaventa, dal titolo Paolottismo, positivismo e razionalismo, pubblicata nella "Rivista bolognese" del maggio 1868. Ma, insomma, non è un topos rettorico, e tanto meno un arguto epigramma. È un nodo epocale filosofico e politico.

Forse eccedo, ma Gramsci, che forse eccede, in quel passo di Hegel che è la consacrazione, epocale appunto, di questo motivo, vede "la 'fonte' del pensiero espresso nelle Tesi su Feuerbach che 'i filosofi hanno spiegato il mondo e si tratta ora di mutarlo', cioè che la filosofia deve diventare politica per inverarsi, per continuare a essere filosofia, che la 'tranquilla teoria' deve farsi 'realtà effettuale'". Ma questo punto, e altri a questo connessi, ci porterebbero lontani, ormai, dalla congiunzione essenziale, in quadro carducciano, Kant / Robespierre.

Carducci comunardo, allora? Perché no? risponderei, ma comunardo con giudizio? La risolverei così, per me, anzi, l'avevo un po' risolta, sempre per me, alquanti anni or sono. Nel 1978 era apparsa nella Bur un'antologia che aveva per titolo *Poeti della rivolta*. Era opera di Pier Carlo Masini, e andava, come si dichiarava in frontespizio, "da Carducci a Lucini". Ne tentai una recensione, che apparve su "Rinascita", muovendo alcune riserve, e alcune proposte di correzioni, ma celebrando l'evento, che a me parve di grande rilievo. Certo, di poeticamente entusiasmante, c'era assai poco, anzi, oserei dire, non c'era proprio

niente. Ma il problema era un altro. E qui voglio soltanto spiegare perché, pur nominando appena, di striscio, Carducci, mi pare utile riprendere quell'altro problema. Per inciso, Carducci era presente, in apertura, con *Dopo Aspromonte*, *A Satana*, *Versaglia* ovviamente, e *A proposito del processo Fadda*.

Era mia opinione, e tanto vale che non stia a parafrasarmi, adesso, ma mi sbrighi autocitandomi, che avesse ragione Engels, quando scriveva, nel 1847, che per un poeta tedesco "è impossibile assumere una posizione rivoluzionaria, poiché gli elementi rivoluzionari sono ancora troppo poco sviluppati" nel corpo sociale, e poiché, inoltre, la "miseria tedesca", circondandolo da ogni lato, "ha un effetto debilitante perché egli possa sollevarsi al di sopra di essa, condursi liberamente verso di essa e schernirla senza ricadervi di continuo". Concludeva così il suo discorso sulla poesia di Karl Beck, con il consiglio, per un poeta d'ingegno, di emigrare in "paesi civili". Ed ecco che l'antologia di cui discorrevo dimostrava che, nemmeno tra il 1860 e il 1900 "l'Italia poteva annoverarsi tra i 'paesi civili' e candidarsi come mèta d'esilio", e che, "in ogni caso, la storia letteraria del nostro tardo Ottocento, dal punto di vista della 'miseria italiana', è ancora tutta da scrivere". Merito del curatore, dunque, offrire un primo e ricco "repertorio di base", puntando "correttamente, *faute de mieux*, sopra la 'rivolta', e non certo sopra la 'rivoluzione'".

Osservavo, allora, che "veristi e scapigliati, naturalisteggianti e utopisteggianti, radicaleggianti e socialisteggianti, anarchicheggianti e positivisteggianti, individualisti ribelli e populisti internazionalistici, ci sfilano per queste pagine, normalmente rispecchiando, nella rozzezza stilistica, il proprio notevole confusionismo ideologico". E aggiungevo: "Per un museo di buone intenzioni e di eccellenti sentimenti, ne avanza; ma quando Pinchetti e Stecchetti, Cavallotti e Rapisardi sembrano giganti, c'è poco da stare allegri".

Come titolo recensivo avevo scelto, poiché mi pareva "un motto sufficientemente rappresentativo", *Petrolio e Assenzio*. Lo ricavavo, pari pari, dal quinario conclusivo del *Carme comunardo*, vedi un po', di Domenico Milelli (1873), dedicato, nota bene, "a Enotrio Romano". Trascelgo una sola strofetta, e si comprenderà meglio il perché, tra breve:

> E la vittoria l'ali sue candide
> Della *canaglia* sopra le nobili
> Coorti e i figli dell'infortunio
> Batterà in giubilo.

E avverto che *canaglia* sta in corsivo, nel testo.

Ma i due liquidi emblemi potevo dedurli anche da un ende-

casillabo di *Parigi nei giorni della Comune* di Vittorio Salmini (1878), che, scorrendo separati spesso e volentieri, tornano come una specie di emblematica endiadi. Anche qui, sarà utile citare un breve squarcio, ancora una volta non prelevato a caso:

> Petrolio e assenzio! Viva la Comune!
> Bandiera rossa... colle nappe brune.
>
> O voi di bettole, tane, abbaini
> Sparute reclute, scendete in piazza.
> Morte ai *borghesi*!... Per gli assassini
> Che il pan ci rubano, niuna pietà!
> Ha dieci punti chi un ricco ammazza...
> Ça ira, ça ira.

Or dunque, quella "canaglia" in corsivo che sporge, così segnata, nei versi del Milelli, discende citazionalmente dal Carducci di *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII*, dalla, non quasi proverbiale, ma più che proverbiale "santa canaglia", cui dedicò alcune pagine deliziose Antonio Baldini, nel suo *Fine Ottocento*. Egli ricordava che il '68 era, per Carducci, l'anno della "doppia bolla di scomunica poetica (...) a Pio IX, coi titoli di 'vecchio prete infame' (epodo per Edoardo Corazzini)" – che è uno dei non scarsi prelievi vittorughiani – e di 'chierico sanguinoso e imbelle (re)' (epodo per Monti e Tognetti), e infine della 'poesia di canonizzazione per la canaglia', come egli stesso definisce, in una lettera a Carlo Gargiolli del 2 settembre 1868, l'ode pel *Vigesimo*, precisamente. Ode censurata e interdetta, finché, dopo qualche stento, "tanto la Santa Libertà della ventitré quanto la Santa Canaglia della strofe quattordici ebbero salvacondotto dalla questura e corsero le piazze e furono in breve, con sacro orrore dei benpensanti, sulle labbra di tutti".

Quale è l'origine di questa "Santa Canaglia"? Che si tratti di un prelievo, questa volta barbieriano, ma anche questa volta non eccezionale, lo negò il Carducci, che qui pose apposita nota. E affermò che sì, il verso "può parere una rimembranza dei due bellissimi di A(uguste) Barbier (*La Curée*), 'La grande populace et la sainte canaille / se ruaient à l'immortalité'; ma il fatto è ch'egli ha un'origine più umile: me lo suggerì un deputato del Parlamento italiano, quando dello sciopero politico bolognese del marzo 1868 disse non essere popolo ma canaglia che tirava sassi", e al Barbier restituì almeno "il movimento della strofe 23, *Marchesa ella non è* ecc.", che ora non importa. Ma Baldini, ricordando che "la veemente espressione seguitò, e continua, a far periodica apparizione, da tanto che piacque, nella stampa di sinistra", non sembra arrendersi davvero, e fa bene, se altro non

fosse per la stretta prossimità di quella "plebe vile" che ci conduce per forza alla "populace" del poeta francese. Scrive Baldini: "Quando nel '48 il tedesco, canta il Carducci, ebbe ululato la sua bieca minaccia dalle colline sopra l'abitato di Bologna

un umìle
Dolor prostrò per l'alte case il gramo
Cuor de' magnati. Ma la plebe vile
Gridò: Moriamo.

E tra 'l fuoco e tra 'l fumo e le faville
E 'l grandinar della rovente scaglia
Ti gittasti feroce in mezzo a i mille,
Santa Canaglia.

"Santa" e "canaglia": "due parole che così accostate fanno ancora un certo colpo – continua Baldini – come fecero alla loro prima comparsa. Prima, per modo di dire: ché già si trovavano ne *La curée* di Auguste Barbier (...). Santa canaglia: empie la bocca come una bestemmia: e indubbiamente la frase fu scritta, o, meglio, ripresa, con un acre gusto di bestemmia".

E Baldini aggiunge "il fatto che quei cinque *a* su cinque sillabe si prestano all'emissione spiegata della voce", e che "il cozzo imprevisto di quelle due parole, buttate una addosso all'altra prima d'aver fatto in tempo a far conoscenza, procura al lettore uno scossone, come il 'bello, orribile' nella strofetta famosa dell'*Inno a Satana*".

Per inciso, non sarà un caso che a fonti, proprio, un po' francesi e un po' tedesche risalgano le migliori bestemmie carducciane. Se volete, possiamo dire che il debito (e sia pure un debito creativo, come da taluni si proclama, e persino più attivo, talvolta, che passivo, se si può discorrere tanto ossimoricamente) riconduce alla coppia simbolica di Kant e Robespierre. Anche perché, onde sfuggire alla "miseria tedesca", Heine aveva provveduto comunque. Ne è testimone Carducci medesimo, quando scrive, in *Giambi ed epodi*, anno 1872:

Sotto il vento de' cantici immortali
Piegavano croscianti
Le selve de le vecchie cattedrali
Con le lor guglie e i santi

Rintoccava, da i culmini ondeggiando,
A morto ogni campana,
E Carlo Magno s'avvolgea tremando
Nel lenzuol d'Aquisgrana.

Ben altra faccenda è cercare di essere un "heiniano d'Italia" . Carducci poteva intendere benissimo le difficoltà, se non l'impossibilità, di sciogliersi dai vincoli fatali della "miseria italiana". A farne le spese, si sa, fu il povero Bernardino Zendrini:

Quando toccate, o tisicuzzo, voi
Il chitarrin cortese,
Mugghian d'assenso tutti i serbatoi
Del mio dolce paese.

Le canzonette, assettatuzze e matte,
Ed isgrammaticate
Borghesemente, fan cagliare il latte
E tremar le giuncate.

Deh, come erra fantastico il belato
Vostro, via per l'acerba Primavera!
O montone, al prato, al prato!
O agnelli, a l'erba, a l'erba!

E per inciso, ancora, per contro, quella "populace" che si risolve nella "plebe vile" è quella "santa canaglia" che, subito dopo, torna e si impone come "martire plebe", che è un geometricamente calcolato incrocio verbale. Basta continuare un momento la lettura di *Nel vigesimo anniversario*:

Chi pari a te, se ne le piazze antiche
De' tuoi padri guerreggi? Al tuo furore,
Sì come solchi di mature spiche
Al mietitore,

Cedon le file; e via per l'aria accesa
La furia del rintocco ulula forte
Contro i tamburi e in vetta d'ogni chiesa
Canta la morte.

Da gli occhi fiamma d'olocausti santi,
Da i vapori del sangue alito pio
Sale: o martire plebe, a te d'avanti
Folgora Dio.

Ci sono persino gli "olocausti santi", e c'è "pio" e "Dio" stretti in rima. Ma intorno alle ricorrenze di "plebe", di "plebeo", e affini, in Carducci, si potrà tornare un'altra volta. Mi limito a evocare, così a caso, ma con intenzione, la "plebe memore" di *A Satana*. Un "Carducci plebeo", nei suoi momenti migliori, come formuletta, tra il bestemmiatore e il rivoltoso, a me andrebbe

benissimo, con quel tanto di "comunardo" e di "giacobino" che si è già suggerito, in eque dosi.

Con *Fine Ottocento* aperto però qui sul tavolo, se rinunciassimo del tutto a quanto ancora Baldini scrive intorno alle santificazioni ossessive ai poeti della rivolta e della bestemmia, lo faremmo con troppo dolore. È da menzionare intanto l'ipotesi per cui "il Carducci aveva forse ancora nell'orecchio l'invocazione niccoliniana dell'*Arnaldo*: O repubblica *santa*, il tuo vessillo / Sul Castel di Crescenzio all'aria ondeggia". È vero: "Gran bisogno di santità avevano quei bravi mangiatori di preti! E *santo* il poeta aveva perfino chiamato, nell'epodo per Corazzini, quello per appunto della scomunica al Papa, il riso di Voltaire: 'atroce e santo'". Nemmeno avesse letto l'antologia del Masini, Baldini osservava anche: "Chi scorresse poi giornali letterari e volumi di versi di quel tempo e dei due decenni successivi troverebbe allegramente fatti santi volta per volta l'arte, la gloria, la pazzia, l'orgia, l'assenzio, la barricata, una monaca debosciata ('Sant'odalisca!'), la carne e l'alcova". Enotrio in testa, santificavano e consacravano perversamente. Daremo, come tocco finale, la conclusione, non dico altro, di *A Satana*: prima stesura (lettera al Chiarini): "A te si debbono / Gl'incensi e i voti: / Hai vinto il Geova / Dei sacerdoti"; stesura perfezionata, definitiva: "Sacri a te salgano / Gl'incensi e i vòti", ecc.

Ma è tempo che io ritorni al mio esame di coscienza. E *Fine Ottocento* è ancora un buon punto di partenza per quella *Mormorazione sui vecchi amori*, datata 1928, e che io lessi nel 1948 (il libro era appena comparso). Occorre ricordare, per chi è giovane, che erano i tempi in cui vigevano le "Tre Corone", che erano naturalmente Carducci, Pascoli, D'Annunzio, un po' per quella ossessione trinitaria che è iscritta nella psiche così profana come teologale del nostro occidente, e un po' per la boria di avere, come a portata di mano, una conclusione corrispondente, sia pure da lontano, da molto lontano, alla nostra triade inaugurale trecentesca (alla Dante, Petrarca, Boccaccio), e magari a quella, meglio manipolabile uso Nuova Italia (alla Foscolo, Leopardi, Manzoni).

Procederò alla rovescia, per scoprire le carte un po' alla volta, a chi non conoscesse queste pagine, come si suole fare a poker. Avverto soltanto che mi fermo alla *pars destruens*, almeno per D'Annunzio e Pascoli, per brevità. "Tre. D'Annunzio è un poeta che copre con la sua invadente personalità un'opera oramai quasi totalmente abbandonata dal pubblico, un poeta del quale tutto il mondo parla e che pochissimi sono rimasti a leggere. Domandàtene ai librai. E il giorno che se ne va – qui rammento che ci vorranno dieci anni, prima del fatale '38, ancora –

io ho paura che saranno dolori. Di tanto fracasso resterà appena un bisbiglio."

Un passo indietro: "Due. Pascoli è un poeta che ci veniamo perdendo per la strada a pezzi e bocconi. I contadini così smancerosi dei suoi poemetti rusticani, i personaggi così interiti dei suoi poemetti storici, i pupi delle sue allegorie, gli eroi così enigmatici dei suoi inni, presto non avranno più aria da respirare".

Ci siamo, adesso. E Carducci ve lo leggo per intiero. Non è nemmeno una lunga diagnosi: "Uno. Carducci è un poeta che oggi ha toccato il massimo della dimenticanza ed è arrivato al punto che non può che risorgere, sia pure lentamente, ma sicuramente, nelle quotazioni dei buoni intenditori. Ce n'è ancora della poesia da spremere, dal Vecchio! È il più franco, il più onesto, il più tarchiato, il più solido di tutti; è il più antico, e, tutto sommato, il più nuovo di tutti nel senso che l'opera sua più d'un tanto non potrà mai invecchiare, mentre per gli altri questo non si sa, anzi ci sono forti ragioni di dubbio. Egli ha detto sempre quello che sentiva, e questa è la più grossa furberia che possa avere un artista. Lavorava duro, e quando trovava un po' di scesa andava giù con tutti i freni chiusi. Dopo di lui l'esercizio dell'arte è diventato di giorno in giorno più facile, anche se certi trucchi lo facciano qualche volta parere complicatissimo; e molti arbitrii sono parsi leciti, anzi salutari e indispensabili alla vita dell'arte. Ma poi ci siamo accorti del guadagno che abbiamo fatto!".

Non so che cosa ne pensiate. Io, per me, confesso che non penso niente. Ma dirò tuttavia tre cose. Una, che è un documento prezioso, comunque si voglia reagire. Due, che con Carducci, da Croce in poi (dal 1909, cioè), prima o dopo, più o meno, si fa questione di schietta lealtà e di sano artigianato ("il grande artiere", "i muscoli d'acciaio", ecc.). Tre, che in questo 2007 può fare comunque piacere rileggere come profetico un "non può che risorgere, sia pure lentamente".

Ma lasciamo ancora, un'ultima volta, la parola a Baldini, che pone a raffronto alcune dichiarazioni delle tre corone intorno alla loro possibile sopravvivenza nel tempo, alla loro fama postuma. Pascoli, non occorre citare, mente non sapendo di mentire. D'Annunzio, è pacifico, mente con totale consapevolezza, e in malissima fede. E Carducci? "Scrisse un giorno il Carducci, all'apogeo della sua gloria: 'So che del mio lavoro poetico rimarrà appena qualche scaglia, e solo a corredo di collezione ne' musei della Storia Letteraria; né di tale dileguar mio tutto e intiero e per sempre anche nell'arte da me religiosamente venerata sento, a dir vero, dolore ed orrore: anzi, per la coscienza che ho di quello che fu e sarà grande, guardo tranquillo dall'alto della mia ragione a codesto dissolvimento, e in cospetto all'età augurate sospiro anch'io, come l'antico santo, cupio dissolvi'". E Baldini

commenta: "Si sente dal tono ch'è tutto vero, che la cosa sta veramente così".

Mi avvierò ormai a tentare un abbozzo di conclusione. Ho riaperto le pagine dedicate a Carducci, in occasione del cinquantenario della morte, da Giovanni Getto, e ho cercato quelle in cui si fa giudizio intorno ai molti componimenti in cui quel poeta della storia, secondo che la fama gridò molte volte, si impegna con i temi dell'"età più vicina", e cioè "dalla Rivoluzione francese al Risorgimento italiano". Sono pagine che avevo letto, a suo tempo, tra lo studente e lo studioso. E mi fa una certa impressione ripercorrerle, tanto mi suonano lontane. Dicono, tra l'altro: "Si tratta per lo più di una sonora musica fatta di rulli di tamburo e di squilli di tromba, nobilissima testimonianza di un'anima risorgimentale, qua e là sparsa di poetici slanci, ma che con la poesia vera e propria, con il suo musicale incanto, ha ben poco da spartire". E ancora: "Non superano la commozione, appunto, che può infondere una musica militare, l'emozione epidermica della fanfara che passa per strada o della banda che suona in piazza. Forse la cosa migliore, entro questa vena tumultuosa di versi, è ancora il primo dei dodici sonetti de *Ça ira*, per quella visione di campagna inquieta, di vendemmia tagliente e d'incalzante aratura".

Non intendo certo fare qui questione di poesia o no. E piuttosto, se costretti, si dovrebbe parlare di quel che è vivo e quel che è morto, in stretto regime testimoniale. Ma, a rischio di riuscire peggio che monotono, questo sonetto, si sa, traspone (scartando in un anno, dal 1791 al 1792) una pagina di Michelet: "Il n'y eut jamais un labour d'octobre comme celui (...), où le laboureur (...) songea pour la première fois, roula en esprit ses périls, et toutes les conquêtes de la Révolution, qu'on voulait lui arracher. Son travail, animé d'une indignation guerrière, était déjà pour lui une campagne en esprit. Il labourait en soldat, imprimait à la charrue le pas militaire...", con quel che segue.

Ora, Carducci è consapevole, ripetiamo, di trovarsi, e lo dice, dinanzi al "momento più epico della storia moderna", e che "incomincia la novella storia", appunto. E inventa una sua dozzina di sonetti schiettamente giacobineggianti. E quella "visione di campagna inquieta", per dirla precisamente con Getto, si chiuderà con "una musica militare, con una parafrasi, che non è "poesia vera e propria", d'accordo, della Marsigliese. Anzi, non tiene nemmeno, e non può, "le pas militaire".

Nel volume dedicato a Carducci e ai suoi "mani gloriosi" – e che non è davvero un bel volume – l'ultimo spirito ribelle della nostra storia letteraria, stringendo il nodo che lo legava a quel suo maestro ideale, scriveva: "Sibilarono le ingiurie: *Pagano*; *Giacobino*; *Verista*". Dice proprio "giacobino". E, fatta una pau-

sa, poneva questo suo aggiornamento: "Attualmente, a chiunque sorpassa la consuetudine, si ripetono; ed aggiungono: *Anarchico*; *Senza patria*".

Il Carducci che risponde talora, più o meno, alle prime etichette, cioè il Carducci poeta della rivolta, è quello che volevo qui evocare e, mi pare, disseppellire. Se dovessi indicare una data simbolica, proporrei l'anno della "chitarronata" satanica, il 1863, quando Enotrio Romano, che brinda, poveretto, con il suo vino scintillante nei calici, e non già con aspro e velenoso assenzio, sembra sognare comunque, per quel che può, nella sua "miseria italiana", un qualche "petrolio" a venire.

Il sugo di questa inaudita canzonettaccia si chiarisce intiero, mi pare, nella conclusione: "Salute, o Satana, / O ribellione". Ma questo Carducci, poeta della "ribellione", dunque, in queste strofette leggiere, ma fortemente ebbre, ci mette tutto. A guardare bene, siamo di fronte a una specie di indice tematico (e anche un po' stilistico) generale, o quasi, del suo versificare, ma visto dal punto di vista, appunto, questa volta, della "ribellione". Per questo, dovessi presentare il poeta, oggi, muoverei, scandalosamente, da questo caoticamente generoso inventario del suo mondo pratico e mentale. C'è la bellezza femminile e c'è la strega, ci sono Virgilio e Orazio come Savonarola e Lutero, Adone e Astarte e l'alchimista, Licoride, Glicera e il mago. Così come ci sono, in bella evidenza, i "rei pontefici" e i "re cruenti". Non manca niente. E a trascinare il tutto, come una serie di vagoni ditirambicamente assortiti e accoppiati dalla trascinante filastrocca, c'è, s'intende, la locomotiva.

Sparata nel cuore della "miseria italiana", questa cantilena ha la singolare proprietà di essere, inseparabilmente, un grido di rivolta contro tale "miseria" e una sua insuperabile incarnazione verbale. Non c'è altro testo che possa darci una radiografia altrettanto attendibile, in ogni caso, di questo scrittore, così politicamente e poeticamente scorretta come si ritrova. Posso aver fallato, ma in un'età di "miseria globalizzata", quale la presente, dominata dal terrorismo postumano ormai generalizzato, assicurati come siamo, pare, da ogni rischio di rivoluzione, può giovare come estremo tonico un brindisi alla ribellione, quella di una volta, almeno in memoriam, quella – ricalco Lucini – dei pagani, dei giacobini, dei veristi, anzi degli anarchici e dei senza patria. Di coloro che insomma, se non altro tentarono, bene o male, di "sorpassare la consuetudine".

2007

O COME? O COME?
I RACCONTI MILANESI DI VERGA

"Mais ceci est-il une véritable bataille?" L'immortale domanda di Fabrizio del Dongo a Waterloo, si sa, è un paradigma narrativo, e fa data nella storia dell'arte del racconto. Tipica "mossa del cavallo", rivela per sempre, e per eccellenza, le possibilità stranianti offerte da un'ottica decentrata, da una prospettiva inesperta, e da una visione *"d'en bas"*. È vero che, da noi, anche Renzo e Lucia si straniano e ci straniano la storia, anzi l'Historia, anzi addirittura la Fame, la Peste e la Guerra in blocco, una via l'altra. Ma c'è lì Manzoni in persona, che se li trascina per mano, i promessi, e se li sorveglia, ad ogni passo, molto *"d'en haut"*.

"Quando furono di là del fiume, seppero che avevano perso la battaglia". Questa proposizione, in *Camerati* di Verga, e le interrogazioni di Malerba, che "non sapeva capacitarsi", quei suoi "O come? O come?", presuppongono lo Stendhal della *Chartreuse,* doppiato sopra l'impossibilità naturalistica. Qui non si fa questione di fonti, propriamente, ma, per l'appunto, di un presupposto. E poi, la storia di questo artificio topico è ancora tutta da scrivere. E si fa anche questione di una chiave di lettura, abbastanza agevole, per trovare un accesso immediato, se non a tutto Verga, almeno, diciamo così, all'altro Verga, rispetto a quello canonico e programmatico dei due grandi romanzi terminali, quel Verga che in *Per le vie,* precisamente, può essere rappresentato in maniera tanto semplice quanto esaustiva.

Ma non è questione, se non emblematicamente, poi, del modo in cui può essere percepita, vissuta e descritta, e piuttosto non percepita se non *a posteriori,* e in qualche modo non vissuta, e non descritta se non indirettamente, stando calati nei limiti di un personaggio, una battaglia, una guerra. È in causa, più largamente, chi non sa nulla "del come va il mondo" e di "quel che ci vuole". Il punto di vista narrativo e rappresentativo è spostato, con effetti amaramente parodici, rispetto a un autore, e al

corrispondente lettore, che invece "va in carrozza", o che si suppone possa andarci quando gli paia. Il che va inteso, oltre che per metafora, un secolo fa, anche alla lettera. E sarà così possibile rimettere piede *In piazza della Scala,* riesplorando, con effetti che si potrebbero definire esoticheggianti, appunto a colpi di straniamento, uno spazio familiare con gli occhi di un brumista, d'inverno, a percepire come inedita "quella piazza bianca che sembra un camposanto, con quei lumi solitari attorno a quelle statue fredde anch'esse", quella del "barbone", con "il robone di marmo", e con i "figliuoli di marmo anch'essi". Che "non mangiano", soprattutto. E qui conviene rammentare che il "barbone" è del 1872, e non trascurare l'osservazione del Dossi, in *Note azzurre* 1756: "Il monumento al Vinci eretto in piazza della Scala dal Magni è infelicissima cosa. – Le quattro figure degli allievi pajono quattro marionette. Stanno lì con le mani pendenti – come mani di piombo. – Rovani definì il monumento 'un litter in quatter'". Con il passo corrispondente della *Rovaniana*, magari, a raffronto: "Chi passando in piazza della Scala e vedendo il monumento di Leonardo da Vinci con intorno i suoi quattro scolari, non ricorda la frase 'on litter in quatter' con la quale fu battezzato da Rovani, togliendo la similitudine del bettoliere che porta ad una compagnietta di avventori il litro di vino e i quattro bicchieri per berlo insieme?..." Ma tornando a Verga, interessa poi come la deformazione prospettica, nell'ottica del brumista, possa riaccendere le immagini più consumate, se la moglie si è fatta "bolsa come il cavallo", e se si può veder "trottare allo stesso modo" la figliuola di oggi come la moglie Ghita di un tempo. "Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell'altro, non sai cosa dire", spiega Gallorini a Malerba, ancora in *Camerati,* quando i due si ritrovano al paese, dopo la guerra, terminata la ferma. In piazza della Scala, d'estate, si ha il vantaggio che, "se fanno una dimostrazione a Milano, non può mancare di passare di là, colla banda in testa". Ma quelli che d'inverno, di notte, nella Galleria deserta, si raggomitolano in un soprabito nel vano di una porta, "non si mettono in prima fila nelle dimostrazioni", e "le dimostrazioni gli altri, alla fin fine, le fanno a piedi, senza spendere un soldo di carrozza". Dove riemerge lo stesso sistema di opposizioni, in così eterogenei contesti, e così diversamente funzionante.

Certo, è temerario cercare di ricavare, in fretta e subito, una norma impegnativamente generale. Ma si è tentati di suggerire che il segreto ultimo del realismo sia poi tutto qui: nella delimitazione straniante di una prospettiva periferica, e soprattutto subalterna, che avvedutamente, poco importa in nome di che cosa, si emargina e si abbassa, in netto contrasto con lo sguardo di colui che "va in carrozza". La relativizzazione, intrinseca-

mente problematica, oggettivamente eversiva, delle visioni della società e del mondo, permette di riconsiderare, reso strano e inconsueto, sorprendente e innaturale, quello spettacolo della vita che l'ideologia dominante ha cristallizzato e gerarchizzato secondo un punto di vista unidimensionale, in un linguaggio omogeneizzato e omogeneizzante.

È fatale, allora, che, andando *Al veglione,* si entri in palchetto, ci si aggiri per i corridoi e per le scale, si scenda in platea, seguendo il povero Pinella, che va finalmente a ficcarsi "in un andito, fra le assi del palcoscenico, dietro una gran tela dipinta", in cui ci sono degli "strappi" che sembrano "fatti apposta per metterci un occhio". Il problema di Verga, volendo, si può formulare allora in questi termini emblematicamente elementari: aggirare la scena dell'esistenza sociale, quale si raffigura nelle organizzate apparenze del quotidiano, per trovare uno di quegli "strappi" che aprono un varco inesplorato a una pupilla ingenua. E il vero racconto non farà forza sopra gli archi di ponte degli eventi, sopra le astuzie della trama, ma sopra una serie di visioni disalienate, di rivelazioni che hanno l'incanto del disincanto.

Si veda *L'ultima giornata,* che conclude la raccolta dell'81, e che è una specie di esercizio ben temperato, ben formalizzato, e in ogni caso ben formalizzabile, e quasi da manuale. L'accadimento è il suicidio di uno sconosciuto sotto le ruote di un treno, "poco dopo Sesto", andando verso Como. La morte è raccontata dapprima come viene sperimentata minimalmente dai viaggiatori ignari delle prime carrozze del convoglio, come una "scossa". Ci appare quindi come brevissima notizia riferita dai "giornali della sera" ("L'autorità informa"). C'è quindi una frotta di contadini che torna da una festa, e si trova "quel cadavere fra i piedi, sull'argine della strada ferrata". Interviene il cantoniere, che sbarazza le rotaie, e poi il pretore, le guardie, i vicini (e tutto si fa quadro, e macchia cromatica: "nei campi verdi si vedevano i pennacchi rossi dei carabinieri e i vestiti nuovi dei curiosi"). E allora, e soltanto allora, il lettore che sapeva soltanto di una "faccia, ch'era tutta sfracellata, e faceva un brutto vedere", ora vede davvero, ed è messo per la prima volta dinanzi al cadavere, con informazioni che oscillano deliberatamente tra l'impressione immediata e la notazione neutra da verbale. Qui, attraverso una serie di testimonianze esterne e occasionali, è possibile un *retour-en-arrière* che ricostruisca, frammentariamente, un po' dell'"ultima giornata", appunto. Una "brigata allegra", il "garzone della cascina", il "cameriere dell'osteria", mentre ci sfilano davanti secondo un modello, appena dissimulato, burocraticamente testimoniale e indiziario, sembrano già sporgersi integralmente verso il procedimento del *flash-back,* filmicamente

organizzato tante volte, del resto, a partire, proprio, dal fascicolo giudiziario, e con l'obiettivo che recupera infine il corpo del suicida, mentre è trasportato via, sopra un carro. E con l'inevitabile, e puntualissimo, "effetto *Pépé-le-Moko*", per dirla con l'Arbasino di una nota dell'*Anonimo Lombardo,* evocante Winthrop Sargeant, quando studia nel melodramma l'"effetto di contrasto fra l'azione tragica e la gaiezza della musica". Ma qui, specificamente, incontriamo uno dei tanti modi possibili di drammatizzare il motivo topico e autorizzatissimo, a Verga per altro ossessivo, e ideologicamente fondante, dell'indifferenza del mondo (indifferenza della natura, degli uomini, della società, della storia). Ed ecco, infatti, gli indiscreti oziosi che si protendono a vedere il morto, mentre "l'organetto continuava a suonare il valzer di *Madama Angot*".

L'orizzonte cronologico si dilata. Si può risalire addietro di un mese, con la "affittaletti di Porta Tenaglia", e si può apprendere che è stato inutilmente cercato, da quell'ignoto, un posto di lavoro, in un'officina, e sono poi stati tentati un po' tutti i mestieri, finché non si ruppe un braccio. È il momento di una breve sequenza soggettiva, che ci racconta la vigilia della morte, "la sera del sabato", con una carrellata che isola il personaggio nella sua solitudine, come chi porti già, sopra di sé, l'"odor del morto". Un incontro breve, con una "povera donna" che ciarla dei suoi "poveri guai", secondo un'altra mossa estremamente topica, l'incontro di due solitudini, rinforza il motivo. Quando tacciono le campane del mezzogiorno dell'Ascensione, un taglio geniale del montaggio, che specula sopra la colonna sonora del narrato ("A un tratto si udì il sibilo acuto e minaccioso del treno che passava come un lampo"), ci riporta l'eroe che raccoglie le sue ultime energie per raggiungere la ferrovia. La macchina da presa del racconto segue un "cagnaccio" che passa di lì, sosta un attimo, e si allontana, vagabondando, e replicando in minore, e in ulteriore degradazione, l'incontro con la donna della gerla. L'ultimo a capo recupera, ancora sopra un effetto fonico ("Gli organetti continuarono a suonare"), la tarda sera del giorno festivo, dopo il passaggio del cadavere, con le chiacchiere, l'allegria, una minaccia di rissa che rientra, e l'oste, infine, che spranga porte e finestre. Esterno, notte stellata, voci che si perdono nella lontananza, e il grillo che stride "sul ciglio della ferrovia". Che è sempre la natura indifferente, e la vita che continua.

L'analogia con strutture filmiche mature può riuscire fastidiosamente arbitraria, applicata a un testo che precede di quindici anni i primi documenti dei Lumière. Ma il Verga fotografo sa già, almeno, che l'obiettivo conosce soltanto il presente, l'istante dell'istantanea. E può costituire la novella, in ogni caso, speculando sopra la manipolazione, avanti e indietro, del tem-

po. La successione è quella, fondamentalmente, del recupero testimoniale retrospettivo, del mosaico degli indizi. Ma la struttura dell'inchiesta, agendo quasi da emarginata ("La giustizia cercava se era il caso di un assassinio..."), è ormai un pretesto costruttivo, e uno dei punti di vista possibili, non il nodo di una risoluzione di enigmi di cronaca. Facendo ruotare intorno al corpo di un suicida una rosa di sguardi, il *fait divers* mantiene comunque un suo andamento a peripezia. Nel vuoto che si è aperto tra la fabula e l'intreccio, l'accadimento minimale, la morte volontaria e anonima, si dilata a microcosmo di un'intiera società, per sfociare appunto, liricamente, sopra il "gran silenzio" del "cielo stellato", rotto appena da quel "grillo canterino". Al di là della storia, topicamente sempre, nella natura e nei suoi ritmi assunti come immobili e trascendenti.

Ora non vogliamo calcare la mano, ma *Il bastione di Monforte,* all'altra estremità del libro, tutto in apertura, è leggibilissimo, con analogo anacronismo, come soggetto per un cortometraggio documentaristico. Basta il "vano della finestra", nel caso, a straniare tutte le esperienze di un paesaggio che incomincia a imporsi nella cultura, il paesaggio con figure della periferia cittadina, con il trascorrere delle ore a fare da impianto, e poi, nel finale, delle stagioni, con la camera lì bloccata a percepirlo, e appena, diciamo la cosa sino in fondo, qualche assaggio di *zoom.* L'archetipo effettuale è naturalmente pittorico, *sur le vif,* al più contaminato da suggestioni già da lastra paziente, con quei pochi accenni spaziali ("sotto", "in alto", "più in là"), e la verbalizzazione del perpetuamente replicato e ritornante, nel quotidiano ("ogni giorno", "ogni giorno"), e quel verbo "passare" che si coniuga, appena sinonimicamente variato qua e là, a reggere la sintassi descrittiva della pagina, pareggiando al solito visioni e suoni (a partire da quel sintomatico, ed eccezionalmente inventato, così in tutta prosa, "passa il rumore di un carro", che apre il procedimento).

Ma la vera Milano di Verga è poi ricostruita appunto, come in una sorta di studio verbale e letterario, sopra un principio di esclusione, sopra una strategia di impartecipazione, e infine, al limite, di reclusione. Nel *Canarino del n. 15,* la fanciulla rachitica è inchiodata nel "vano della finestra", lì nel bugigattolo della portineria, dall'apertura del racconto, e il "vano della finestra" non è che un'incarnazione particolare di quegli "strappi" verghiani da cui si guarda il mondo, esattamente, e sottolineatamente, come si può "inchiodare", in conclusione, e in sostituzione, l'asse con l'insegna della sartoria, quasi a chiudere proprio, con la vicenda, quello "strappo", che ha esaurito la sua funzione, ha dato al lettore tutto quello che poteva dare. Ed è come materializzato, mediante un procedimento analogico stretto, e

tutt'altro che infrequente nel volume, l'effetto di straniamento fondato sopra un'alienazione spaesante, così percettivamente come psicologicamente, così otticamente come sociologicamente. I momenti in cui è trasceso l'orizzonte dell'aneddoto facile, il limite del bozzetto prevedibile, sono allora agevolmente individuabili. E basterà pensare, da ultimo, a *Semplice storia,* che è anche un titolo emblematico, dove le due figurine, del militare meridionale e della bambinaia bergamasca, sono agite come due figure di esclusi, che prendono gusto a "stare insieme", anche se "da principio non si capivano", lì "nella baraonda di Milano", e che sono naturalmente destinate a perdersi, nel loro idillio a termine. Ma in bocca alla Femia, che ritrova, dopo gli otto giorni di consegna in caserma, il suo Balestra, risuonerà quel medesimo "O come?" che abbiamo già conosciuto sulle labbra del soldato Malerba.

Non è, probabilmente, una battuta tranquillamente assimilabile ai tanti raccordi allusivi che collegano queste novelle a polittico tra di loro, in una rete di echi sottili e calcolati. È la cifra, involontariamente confessata da Verga, dello straniamento e dell'abbassamento. È la spia stilistica della linea di condotta dell'autore, per il quale il vero eroe è un personaggio cui il mondo, al suo non sapere che cosa "questo vuol dire", non può che rispondere "Ma già!" E così, intanto, in un lampo, e anche soltanto per un lampo, almeno, rivelarsi nel suo segreto.

1979

TESTIMONIANZA DI UN LETTORE

La mia relazione non è propriamente una relazione, ma davvero una testimonianza giacché non sono un "campanologo", nemmeno un "campanomane", se devo dire tutta la verità: "campanofilo", credo sia un'espressione che mi si addice.

Testimonianza perché vorrei cominciare ricordando l'importanza che ha, credo, per un lettore più o meno professionale come anche per un candido lettore, la considerazione del modo in cui si produce l'impatto con un autore, come si accede a un testo. Allora, occorre ricordare che chi come me incontra Campana negli anni del liceo (negli anni che sono immediatamente dopo la guerra) si trova dinanzi a un poeta che si presenta al di fuori dell'apparato scolastico – anche se potenzialmente, in linea teorica, poteva essere una presenza in storie letterarie o in antologie particolarmente avvedute – ma si presenta già consacrato in quella zona che allora era di libera battuta per i giovinetti studiosi e che non partiva dall'aula, dalla cattedra, dai testi e dai manuali, ma molto dalle bancarelle dove i volumi vallecchiani, per esempio, si trovavano abbondantemente a prezzi minimi e quando il modernariato bibliografico era in uno stadio assolutamente primitivo, inerte (si trovavano i futuristi per nulla, laddove oggi sono tesori da tenere sotto chiave).

Così appariva in sostanza Campana, ma, dico già, a suo modo, in sede critica, non voglio forse usare la parola "canonico" che (dico per sentito dire) ieri è stata, credo, proposta come parola da discutere, ma certo poiché la critica, che non chiamerei necessariamente ermetica ma dell'età dell'ermetismo, era quella poi che aveva organizzato una certa già stabilizzata visione novecentesca, Campana era comunque un autore considerato indispensabile. Si potevano fare, e si facevano, riserve: c'erano modalità interpretative anche contrastanti, accanto ad entusiasmi molto forti connessi a un'intonazione estremamente orfico-ermetica, così varie

cautele – tornerò brevemente su questo – rappresentate per eccellenza dal celeberrimo intervento continiano che poi è rimasto in qualche modo, per tradizione – basta pensare al caso di Mengaldo, per esempio – come una presa di distanza e un gesto di raffreddamento di fronte a qualche eccesso di consenso.

Personalmente, poiché ad un testimone si addice, è anzi quasi doveroso, l'uso della prima persona, aggiungerò che, al di là di questa lettura originaria e già consacrata, in qualche modo, di Campana, presa d'atto di un autore significativo e indispensabile, a Campana mi accade di ritornare – ma l'uso della prima persona dirò, per inciso, me l'assumo volentieri, in quanto credo non sia un accidente del tutto personale, individuale e dunque di scarso significato, ma possa valere, non dico per una generazione intera, che sarebbe pretesa eccessiva, ma per molti appunto della mia generazione, che in qualche modo avranno avuto un percorso di questo genere, questo tipo appunto di *accessus* ai testi di Campana – dopo di che, dico, nel 1969 quando lavoro ad un'antologia della poesia del Novecento, mi trovo dinanzi ad una responsabilità precisa nella collocazione, nella valutazione di Campana, ormai tradizionalmente, e così l'accolgo anch'io, collocato nell'ambito, in senso largo, del moralismo vociano: e punto essenzialmente sopra una definizione espressionistica di Campana, una categoria che mi sembra si addica genericamente ai vociani, i nostri espressionisti, ma che specificamente mi appariva, e m'appare del resto ancora oggi, quella più opportuna volendo in qualche modo tentare una prima classificazione, e mettere l'accento sugli aspetti per cui, diciamo così, Campana è Campana.

In quel momento Campana mi appariva particolarmente come colui che non collaborava, volente o nolente, agli istituti letterari, anzi alle istituzioni, una figura di sabotaggio culturale, dicevo allora, e mi concedevo anche l'interpretazione dell'alienazione clinica di Campana, molto tra virgolette, come una sorta di emblema di un'attenzione espressiva. A quell'epoca si sarebbe detto volentieri, credo ancora, una condizione decisamente *autre,* perché così si diceva volentieri negli anni '60 *massime* verso l'inizio, ma ormai forse questa categoria veniva spegnendosi.

Insomma, Campana come figura di un'alternativa storica mancata, di fronte alle costrizioni d'ordine del Novecento, e dunque in armonia finalmente con un'idea di ritorno al disordine, e dunque un Campana al possibile, in ogni caso, fuori dalle modalità di letture alte, nobilitanti, quelle che prima indicavo come orfico-ermetiche, per intenderci, alla Bo e alla Luzi.

Detto questo, se la mia testimonianza come si addice ai processi – anche se questa non è una sede processuale – consiste in testimonianza a favore o contro, io propongo la mia come a favore, toccando due soli punti che però mi sembrano quelli nodali e

anche quelli forse meno volentieri, per certi riguardi, affrontati, ma in qualche modo imprescindibili. Il primo è proprio la questione del rapporto biografia-opera: questione estremamente spinosa che si tende volentieri, ed è comprensibile, in qualche modo ad accantonare; poesia e follia è un binomio sul quale è molto facile perdersi davvero, o per eccessi di entusiasmo di fronte a una sorte di sacralità delirante o per un imbarazzo che ripiega nettamente sul versante letterario (dell'uomo non vogliamo sapere nulla, stiamo ai testi, il resto è pura confusione e caos).

Nel '69 io parlavo dell'opportunità di ridimensionare il mito di un Rimbaud italiano che circondava Campana, ma dicevo anche che lo preferivo in ogni caso ad un eccesso di riduzione letteraria sul quale poi si è molto, e a mio parere troppo, insistito. Non voglio affrontare una questione, diciamo così, diagnostica nei confronti di Campana, che non solo non sarebbe nelle mie competenze, ma poi non sarebbe di grande interesse, voglio però fare un paio di osservazioni minime al riguardo. Ci sono due sintomi, che, per quello che noi sappiamo, sono quelli con cui Campana paga la propria sofferenza esistenziale, sono la caffeinomania e la pulsione al vagabondaggio. Questi sono, come dire, gli argomenti accusatori da un punto di vista di rigore medico, confessati da Campana stesso, anzi è lui la fonte poi di queste indicazioni, e intorno ai quali argomenti si è avuto vario commento. Voglio prestare un minimo di attenzione alla caffeinomania, che naturalmente oggi farà sorridere, nella cultura della droga in cui ci troviamo, ma credo sia molto opportuno leggere con cautela e con senso storico certe categorie che noi possiamo, oso dire dobbiamo, non più condividere – credo che si possa leggere tranquillamente Freud con un certo distacco di fronte a certe considerazioni intorno all'isteria, anche perché quell'isteria di cui parlava Freud non si trova più, e probabilmente non si trova più nemmeno la caffeinomania di cui fu indiziato Campana, ma non per questo mi pare ci sia molto da sorridere –. Il *mate* di *Pampa,* nei *Canti,* appartiene un poco a questo ambito. Ma in sostanza c'è un tipo di diagnosi che Campana interiorizza e subisce, diciamo pure subisce, ma l'interiorizza, perché fa parte di una cultura d'epoca alla quale non si sottrae né ha la possibilità di sottrarsi. Allora io credo che valga la pena di accogliere, non su un piano di analisi psicocritica, legata così ad attenzioni biografiche o appunto psicologica o psichica o psichiatrica, quella sorta di autodiagnosi che Campana formula quando si presenta come un nevrastenico. Anche questa parola evidentemente noi non useremmo più clinicamente, e ce ne potremmo avvalere, al più, con qualche rischio metaforico. Ma se optiamo per la scrittura di un nevrastenico, assumendola come una sorta di chiave di uno statuto psichico che si ri-

flette nella pagina, anzi che è nella pagina, allora il divorzio o la delicata relazione tra biografia e testo può ricomporsi proprio perché mette l'accento su una modalità dello stile, una modalità diciamo, se volete, di percezione e non sopra un accidente eventualmente accantonabile della figura dello scrivente.

Se dovessi indicare un archetipo, che non è una fonte ma potrebbe benissimo esserlo, penserei a qualcosa di simile all'uomo del sottosuolo, per capirci, all'uomo malato e maligno che soffre di fegato e che da questa sorta di condizione deduce poi una modalità di comportamento molto più, perché questo poi ci interessa, molto più scrittorio, ripeto, che esistenziale. Vorrei, – il fatto di parlare da testimone mi esime da argomentazioni documentarie ma qualche minima citazione ci vuole – vorrei leggere due passi appena della *Giornata di un nevrastenico* proprio come esempi di modalità scrittoria:

> (Caffè) E passata la Russa. La piaga delle sue labbra ardeva nel suo viso pallido. È venuta ed è passata portando il fiore e la piaga delle sue labbra. Con un passo elegante, troppo semplice troppo conscio è passata. La neve seguita a cadere e si scioglie indifferente nel fango della via. La sartina e l'avvocato ridono e chiaccherano. I cocchieri imbacuccati tirano fuori la testa dal bavero come bestie stupite. Tutto mi è indifferente. Oggi risalta tutto il grigio monotono e sporco della città. Tutto fonde come la neve in questo pantano: e in fondo sento che è dolce questo dileguarsi di tutto quello che ci ha fatto soffrire. Tanto più dolce che presto la neve si stenderà ineluttabilmente in un lenzuolo bianco e allora potremo riposare in sogni bianchi ancora. C'è uno specchio avanti a me e l'orologio batte: la luce mi giunge dai portici a traverso le cortine della vetrata. Prendo la penna: scrivo: cosa, non so: ho il sangue alle dita: scrivo: "l'amante nella penombra si aggraffia al viso dell'amante per scarnificare il suo sogno... ecc.".

Vi leggerò ancora le ultime righe di questa *Giornata di un nevrastenico:*

> Passeggio sotto l'incubo dei portici. Una goccia di luce sanguina, poi l'ombra, poi una goccia di luce sanguigna, la dolcezza dei seppelliti. Scompaio in un vicolo ma dall'ombra sotto un lampione s'imbianca un'ombra che ha le labbra tinte. O Satana, tu che le troie notturne metti in fondo ai quadrivii, o tu che dall'ombra mostri l'infame cadavere di Ofelia, o Satana abbi pietà della mia lunga miseria!

Ecco, questa nevrosi da sottosuolo la proporrei come una chiave di lettura per Campana e il finale, con la derivazione da *Les litanies de Satan* baudeleriane, può congiungere, diciamo così, in quello strano rimescolarsi che certamente è la tanto problematica cultura di Campana, ripeto, non tanto come fonti ma come archetipi, Baudelaire e Dostoevskij. Mi pare un bell'impasto in ogni

caso; e aggiungo che nel *Fascicolo marradese,* in prima stesura, questa *Giornata di un nevrastenico* si chiudeva con l'apparizione della "troia notturna", in questo modo però: "[...] (Cazzottaste voi mai una troia notturna in fondo ad un vico gridando: perché perché vuoi tu dall'ombra parermi) (mostrarmi) (il cadavere di Ofelia? E la cazzotto)". Questo finale va tenuto presente perché, qui espunto, è però rivelatore di un elemento grottesco e teppistico che è fortissimo in Campana, una sorta, così mi piacerebbe allora dire, se non vi pare abusiva l'espressione, di orfismo teppistico: questa è una formula che mi pare praticabile e che permette di contenere ogni spinta verso tentazioni di sublimazione.

Ma quello su cui volevo mettere l'accento è l'altro sintomo evidentemente: per usare espressioni che Campana impiega parlando al Pariani, "smania di instabilità", "mania di vagabondaggio". Ora, basta scorrere, prima che le pagine, l'indice dei *Canti,* per trovarsi ossessivamente dinanzi a viaggio, ritorno, *promenade* o *petit promenade,* viaggio in montagna, *Viaggio a Montevideo, Passeggiata in tram in America e ritorno,* e poi *Ritorno* nella sezione de *La Verna*: "[...] Riposo ora per l'ultima volta nella solitudine della foresta. Dante la sua poesia di movimento, [...] O pellegrino, o pellegrini che pensosi andate! [...]".

I *Canti* sono in qualche modo un rendiconto di anni di pellegrinaggio e, per usare l'espressione che troviamo ancora in *Pampa*, si fondano sopra il mito dell'errante, anzi come dice Campana a poche righe di distanza dell'"eterno errante" (*Wanderjahre)*:

> [...] Che cosa fuggiva sulla mia testa? Fuggivano le nuvole e le stelle, fuggivano: mentre che dalla Pampa nera scossa che sfuggiva a tratti nella selvaggia nera corsa del vento ora più forte ora più fievole ora *come un* lontano fragore ferreo: a tratti alla malinconia più profonda dell'errante un richiamo:... dalle criniere dell'erbe scosse come alla malinconia più profonda dell'eterno errante per la Pampa riscossa come un richiamo che fuggiva lugubre. [...].

Ora, la poesia del movimento, per usare proprio l'espressione "la poesia di movimento" di Campana, non è soltanto del soggetto, è delle cose perché sono in vagabondaggio, le nuvole, il vento, la pampa, le stelle: non è soltanto l'errante, sono tutte le realtà che, evocate, sono colte in una sorta di infrenabile dinamismo. Ma più importante anche qui è, direi, cercare di individuare, una volta assunta la centralità di questo sintomo, quello che può essere il modulo giacente in una sorta di archetipo. Allora utilizzerei il titolo di un libro uscito l'anno scorso, il saggio di Patrizio Collini *Wanderung: il viaggio dei romantici,* per fornire questa formula: e in particolare, possono servire le pagine che sono dedicate al *Lenz* di Büchner. Non discuto anche qui di fonti, torno a dire si tratta di modelli. Nella cultura romantica

muore il viaggio, si liquida l'idea di un itinerario, di una organizzazione razionale per cui ci si muove per andare da un luogo verso una meta. Il viaggio dei romantici non è più viaggio, c'è una frattura in qualche modo storica, comincia un errare che può essere un euforico immergersi nel mondo, nella natura, una continua scoperta, esplorazione, ma che porta in sé immediatamente (e il *Lenz* in questo senso è al solito estremamente profetico) i tratti nevrotici che sempre più diventeranno forti. Allora, questa che per l'ultimo germano di cui stiamo discorrendo va bene che abbia etichetta gotica, è poi quella che in termini appunto alla Rimbaud potremmo chiamare la storia di un "bateau ivre", questo è il modello: ubriaca magari di caffè o di mate al massimo, un'ebrezza un po' all'italiana quella di cui soffre Campana, ma in ogni caso con questa pulsione errabonda, la sua scrittura assume, e assume sempre più evidentemente, un andamento errabondo. Non è questione solo di una tematica contenutistica, di viaggi, di ritorni, di *promenade* ecc. di cui è piena la scrittura campaniana e con addensamento nella costruzione dell'opera: è che la scrittura assume questo andamento, si fa errabonda la sintassi, è la forma dell'erranza, dell'instabilità che organizza il discorso. Allora non è più il *voyageur* o *promeneur,* e nemmeno il *flâneur* quello che è in causa: è una nevrosi ambulatoria gratuita che proprio passa sulla pagina, che architetta il discorso (anche Whitman, se volete, può entrare in giuoco e giustificare in maniera meno romantica forse di quanto il sangue terminale del colophon possa suggerire una cosa di questo genere) per arrivare poi ai giorni nostri, senza nessun abuso, ad un'idea di esperienza della scrittura *on the road,* che finalmente è l'ultimo anello di questo grande mito romantico e dei suoi eccessi, fino a modellizzare veramente comportamenti alternativi, socialmente deplorati o deplorevoli, e proprio significativi per questo.

In questo itinerario prendono significato allora, come percorse da questa erranza, tutte le infinite figure femminili di cui sono pieni i *Canti,* alte e basse, e propriamente chimeriche, che spuntano da ogni angolo dell'erranza, le matrone, le femmine, le troie, le regine, le ancelle, le passeggiatrici, le ruffiane, le sacerdotesse, le cariatidi, le zingare, le fanciulle, le sartine, le ostesse, le prostitute...

L'*anima* di questo Faust "giovane e bello" credo trovi il suo emblema più significativo in un passo molto breve, quando ci sono le ragazze della "leggera" che, mi pare, potrebbero essere indicate come una sorta di forma media di quella costellazione campaniana Chimera-Ofelia-troia, e che naturalmente è logico trovare là dove si va in America, e si torna, in tram:

> [...] il battello è una casa scossa dal terremoto che pencola terribilmente [...],
>
> [...] C'erano due povere ragazze sulla poppa: "Leggera, siamo della leggera: te non la rivedi più la lanterna di Genova!" Eh! che importava in fondo! Ballasse il bastimento, ballasse fino a Buenos-Aires: questo dava allegria: e il mare se la rideva con noi del suo riso così buffo e sornione! Non so se fosse la bestialità irritante del mare, il disgusto che quel grosso bestione col suo riso mi dava... basta: i giorni passavano. [...].

Dall'altro lato di questa erranza, gli altri punti capitali sono i sosia di Campana e qui basta citare due figure che, calcolatamente certo, appaiono l'una subito prima del viaggio in tram e l'altra subito dopo: il Russo e Regolo. Il Russo, a proposito dell'erranza della penna: "[...] Febbrile, curva sull'orlo della stufa la testa barbuta, scriveva. La penna scorreva strideva spasmodica: [...]"; e ancora poche righe, le ultime, di Regolo:

> Voleva partire. Mai ci eravamo piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione e ci lasciammo stringendoci semplicemente la mano: in quel breve gesto noi ci lasciammo, senza accorgercene ci lasciammo: così puri come due iddii noi liberi liberamente ci abbandonammo all'irreparabile.

Ecco, quest'errare vagabondo, se ha una meta, è l'irreparabile, esiste per un naufragio.

Il secondo punto che tratterò molto più brevemente, è un punto che per sé è non meno sgradevole ormai di quello del rapporto follia e scrittura ed è la *querelle,* proprio cui alludevo prima, impostata da Contini tra il visivo e il veggente. Dirò subito che, a mio parere, l'errore, come si dice volgarmente, è nel manico e vi spiego perché: Contini cercava di estrarre criticamente da questo anarchico – parola di Contini – da questo *bohémien* – sempre di Contini – quell'uomo d'ordine che era in lui: questa era la preoccupazione continiana e che Contini non è riuscito a risolvere. Contini muove da Rimbaud, anzi, dal Rimbaud di Soffici, più particolarmente, per dire la celebre proposizione che vi sentirete rileggere per la millesima volta: "Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa". Quando sistema in volume definitivamente i propri scritti, Contini addita in nota l'opinione di Montale del 1942 per cui le corna di questo dilemma non sarebbero affatto inconciliabili e questa soluzione, per cui le due cose vengono conciliate, tende a diventare quella prevalente, e serve se non altro ad accantonare un poco la questione, che rappresenta una sorta di *impasse.* Le corna di questo dilemma, in realtà, si possono accantonare perché non è un dilemma, ma non nel senso di una composizione, ma perché, io

suggerirei, e spero non vogliate prendere questa come una questione di vana logomachia, sono possibili tre soluzioni e non due, perché non è la stessa cosa il veggente e il visionario. E allora direi così: Campana non è un visivo, Campana non è nemmeno un veggente, ma Campana è un visionario, che è un'altra cosa. Non avrà delle illuminazioni, diciamo così, ma ha delle allucinazioni, è un nevrotico, non ha vedute né rivelazioni, ma ha delle apparizioni; la scrittura di Campana è una scrittura per apparizioni.

Quando dico Campana non dico tutto Campana, naturalmente, parlo di quel Campana che ci importa, che ci sta a cuore, che egli viene costruendo nell'opera secondo una progressione non meccanica né inerte, e piuttosto complessa. Allora, cosa faceva Contini? Contini prendeva, se ricordate, proprio l'inizio de *La Notte*, la prima pagina, per dimostrare che Campana era un visivo – e già questo è una campionatura da prendersi con molta cautela – sceglieva cioè il momento proprio d'avvio di Campana, quando Campana comincia – parlo dell'architettura non della cronologia – la sua erranza, e dunque bisogna procedere cauti, e non di meno questa pagina che dovrebbe dimostrare quella che Contini chiama "la fede" di Campana – crede nel veduto, nella cosa vista per poi caricarla indebitamente, come dice Contini, questo sarebbe il suo sbaglio "d'oscurità indecifrabile" per estrarre "figurazioni" – e questo mi piace invece, "figurazioni" perché parola di Campana, precisamente visionaria – ha già un andamento comunque di tipo allucinatorio, fin dall'inizio, con quel ricordo che ha già una strategia tutt'altro che mimetico-registratoria, ma al contrario proprio di stacco immediato verso una apparizione:

> Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

Ecco: "[...] e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: [...]". Qui attacca Campana, nel momento in cui il visivo cessa e, scusate l'elementarità della cosa, è all'ascolto, è per un suono che si ha uno stacco netto: "[...] e del tempo fu sospeso il corso" non depone affatto verso una visività che poi Contini in qualche modo corregge quando dice: "Non siamo di fronte a un quadro [...]" ma per quello sgangheramento, se volete diciamo pure *dérèglement*, del tempo e dello spazio che qui si manifesta

per accidente in questa forma, ma che altrove comincerà sempre più a sabotare la struttura dei *Canti* nell'erranza in tempi e spazi che non sono più piegati a quell'"orrore della ragione" di cui parlava Campana nel passo che vi ho citato a proposito di Regolo. La nevrosi errante di Campana scardina spazio e tempo e la "mostruosa assurda ragione" è quella che invece viene respinta. Parlare di un visionarismo espressionista per Campana mi parrebbe la soluzione che finalmente scioglie quell'ingombrante ostacolo e quel falso problema e – questo lo accenno appena – aiuta anche di fronte all'abitudine ormai troppo convalidata, secondo me, di concepire l'espressionismo secondo categorie di stile, secondo modalità pluristilistiche, plurilinguistiche che ci è stata solennemente trasmessa, puntare su quello che l'espressionismo significa secondo me molto più correttamente cioè verso un'ottica di deformazione, di visionarietà e finalmente, al limite, di astrazione.

Allora, ancora in omaggio, abusivo questa volta, alle modalità gotiche che si addicono a un germano, io utilizzerei con grande spregiudicatezza una espressione connessa alla poetica di Webern, quella della "Klangfarben-melodie" (della melodia timbrica, ma che in tedesco dice sempre qualcosa di più, felicemente) per quell'idea dei colori del suono. E i colori di Campana sono precisamente dei colori che hanno una loro dimensione visiva, da ottica visionaria perché sono davvero "Klangfarben", sono veramente colori di suono e allora, l'ultima citazione – lo so che è banale quello che vi cito, ma se vogliamo prendere un campione di Campana è inevitabile leggere un tratto di *Genova* – là dove Campana per così dire è più Campana, e non si potrebbe confonderlo in nessun modo – come potrebbe accadere per l'inizio de *La Notte* con qualche prosa frammentistica d'epoca – questo passo invece che solo Campana avrebbe potuto scrivere:

> Per i vichi marini nell'ambigua / Sera cacciava il vento tra i fanali / Preludii dal groviglio delle navi: / I palazzi marini avevan bianchi / Arabeschi nell'ombra illanguidita / Ed andavamo io e la sera ambigua: / Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli: ... / Quando, / Melodiosamente / D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia / Come dalla vicenda infaticabile / De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale / Dentro il vico marino in alto sale, ... / Dentro il vico ché rosse in alto sale / Marino l'ali rosse dei fanali / Rabescavano l'ombra illanguidita, ... / Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì / *"Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula salì: ..."* / Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca ... / Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente / L'eco attonita rise un irreale / Riso: e che l'eco faticosamente / E bianca e lieve e attonita salì...

1997

I CANTI PISANI

Passaggio obbligato, ormai, della critica intorno a Pound (e meritatamente, e si veda ancora nella prefazione del Rizzardi a questi *Canti Pisani,* p. XVIII) è quella definizione interna dei *Cantos* che qui converrà dunque ancora una volta trascrivere:

> E vogliono sapere di che si parlava?
> "de litteris et de armis, praestantibusque ingeniis"
> dei tempi antichi e del nostro; libri, armi,
> e di uomini di non comune talento,
> dei tempi antichi e del nostro, in breve, i soliti oggetti
> di conversazione fra persone intelligenti

poiché in questa è consegnato, alla stessa operazione poetica, il modulo più immediato e teso della scrittura poundiana e della sua materia (*the usual subjects of conversation*), e il tono e le colte presenze e, dentro il tempo, il libero movimento del discorso e la necessità di una autorizzazione e dichiarazione dottrinale e i libri dunque e una poetica di rigorosa intelligenza (ma *between intelligent men*, di intellettuale socievolezza). Ma ora in questi *Canti Pisani*, LXXX, integrazione insieme e correzione, la poetica della critica conversazione di Pound, in misura coerente con il modificarsi dell'organismo narrativo dell'opera, diviene il sintomo scoperto di una caduta, di una condanna, di una negazione:

> Così discesi per l'aere maligno
> on doit le temps ainsi prendre qu'il vient
> o trascrivere dialoghi perché non c'è
> nessuno con cui conversare

parole al *gentle reader,* se desidera sapere di che si parla adesso. E il libro si compone di fatto in questa atmosfera di dic-

tafono, di trascrizione franta, registrazione di dialoghi che sono stati, mero accadimento sono stati, e riproposti nel loro peso apparentemente più esterno proprio secondo un gesto meccanico, di inventario e ripetizione e controllo nel necessario silenzio, nell'aere maligno, nella impossibilità, dico, di un autentico discorso: *because there is no one to converse with*. In questo rapporto tra l'antica e la nuova dichiarazione è dato tutto lo svolgimento, in essenza, della poetica e della poesia del maggior Pound. Non inutile allora il confronto, mi sembra, tra la pudica e scaltra, ad un tempo, confessione di Pound, tanto oggettiva appunto, tanto oggettivamente risolta, che muove dalla organica giustificazione della citazione dantesca di una discesa agli inferi e si compone con la facilità di una sentenza rassegnata, per scettica rassegnazione, ed è ancora cosa detta, essa stessa, come oggetto di conversazione "tra persone intelligenti", con il recupero di quell'intellettuale socievolezza di cui si diceva, e sia pure allontanante recupero, e più amaro, se l'aggettivo può valere, e più maligno (ma nel significato dantesco); e la patetica dichiarazione di Eliot "la sera con l'album di fotografie" nell'ultimo tempo di *East Coker*:

> perché uno ha imparato soltanto a trarre il meglio delle parole
> per la cosa che non ha più da dire, o per il modo in cui
> non è più disposto a dirla

e come non pensare a questo punto a quel tratto iniziale del primo dei Canti Pisani, LXXIV, come non ritagliare dal contesto le parole indirizzate all'autore dell'*Old Possum's book of Practical Cats*:

> eppure dite questo al Possum: uno schianto, non una lagna
> con uno schianto, non con una lagna

per misurare agevolmente tutta la distanza che separa lo "schianto" di queste pagine poundiane, dalla "lagna" (e sia qui detto con ogni discrezione) dei *Quartets*?

Ma a definire ulteriormente il tono di questi ultimi Cantos, Pound stesso può ancora offrirci l'antica intitolazione di quei "Moeurs contemporaines" che furono (1915) in *Lustra* la prefigurazione indispensabile del maggior Pound; mentre, nella storia di Eliot, infatti, la *Provincia deserta,* se si vuole, si avviava a divenire la *Waste Land,* dei tempi antichi sì, e soprattutto del nostro, un inferno, si disse, che attende un paradiso; la discesa nell'aere maligno (e siano pure i *Canti Pisani* un Purgatorio), nella storia di Pound, aveva inizio con il tono stesso della conversazione, correggendo e integrando (come sempre, in ogni svolgi-

mento preciso) la narrazione evocativa della *Provincia* nella cronaca lucida e nitida di Mr. Styrax, di Clara, dei personaggi tutti dei *Moeurs,* risolvendosi ancora essenzialmente, tuttavia, in epigramma (si veda *Soirée* o *Sketch 48 b. 11,* in particolare) o addirittura in epitaffio (*Stele*) nell'esercizio di un'ironia stilisticamente espertissima e criticamente consapevole (si sa, "personae" come "pastiches") e fondamentalmente polemica; e garantita alle spalle da *Amities,* da *To dives,* da *Ladies,* da *Epitaphs* e dagli altri, divertimenti (genere letterario) in *Lustra.* Siamo insomma, per un verso, sulla strada che porta al memorabile *Mauberley*, e, in questo, alla proclamazione dell'ode:

> egli fece ogni sforzo per resuscitare la morta arte
> della poesia; per mantenere "il sublime"
> nel significato antico

an hedonist, infine. Ma in *Mr. Styrax* leggiamo anche:

> si sposò
> all'età di 28 anni
> essendo ancora a quest'età un vergine
> il termine "virgo" essendo divenuto maschile nella latinità medievale

e in *I Vecchi*:

> e egli diceva che essi erano soliti acclamare Verdi
> in Roma, dopo l'opera,
> e le guardie avrebbero potuto arrestarli
> era un anagramma per Vittorio
> Emanuele Re D'Italia,
> e le guardie avrebbero potuto arrestarli

dove le glosse esplicative entrano nel testo che facilmente le accoglie in inserzione parentetica, ma sul medesimo piano del racconto, in una tonalità specialissima di integrazione culturale e storica, complementi ineliminabili della sintassi mentale (e ideologica), che è già il tono vero dello zibaldone culturale e storico (ancora zibaldone di conversazione) nei Cantos: una sintassi che, all'interno, si determina in questo solo elemento; ed esternamente offre, indicazione non indifferente, la pura insistenza dei diversi "he said" e "she said" e "I said" didascalici e narrativi, spie del resto intenzionali di questi dialoghi come di quelli che saranno più tardi ancora trascritti, e la didascalia è tutto, e in cui rigermineranno come indici scoperti, tipografici e tonali.

Si veda allora l'apertura del Canto LXXXI, uno tra i componimenti di maggiore continuità strutturale dell'ultimo volume, o almeno di una continuità più elementare, uno tra i più organi-

camente composti (sempre nell'ambito del disorganicamente organico poundiano) e che si scioglie, nell'ultima sezione, in un aperto recitativo che non ha altro esempio nel libro, o non altrettanto ampio e disteso, non altrettanto privo di provocazione nella ricopertura accurata degli schianti minacciosi; ma nel cominciamento (l'episodio spagnolo) il racconto si genera nel clima preciso dei tratti più esperti e, diciamolo pure, più ispirati dei vecchi *Moeurs,* risorgendo ovviamente insieme gli strappi connettivi e degli incisi e delle glosse:

> e egli disse: "Hay aquì mucho catolicismo – (pronunciato catolizismo) –
> y muy poco reliHion"
> e egli disse: "Yo creo que los reyes desparecen"
> Quello era Padre José Elizondo
> nel 1906 e nel 1917
> o verso il 1917
> e Dolores disse: "Come pan, niño, mangia il pane, bimbo mio",

esplicite le didascalie del dialogo, risorgendo ulteriormente l'accorta trasposizione nella identificazione del personaggio, dove la presentazione si manifesta come glossa *That was*... la correzione (quasi una annotazione) della data (*or about 1917*), l'intervento di Dolores (un *she said* ancora) e la traduzione delle sue parole, non a piede di pagina, ma innalzata al livello del testo, e di qui nascendo integra l'evocazione in un parlato descrittivo-narrativo dove in una medesima pronuncia si distendono uguali le notizie più economiche della cronaca più economica e le notizie più interiori della più interiore memoria:

> e i libri costavano una peseta,
> i candelieri d'ottone in proporzione,
> vento caldo veniva dalle paludi
> e gelo di morte dai monti

ampliandosi le annotazioni in veri circoli d'onde che si sostengono in insistenti correlazioni sino a raggiungere, movendo dalle controllate date iniziali, lo spazio di un tempo vuoto, insensatamente, lo schianto dunque più lucido, da cui prende inizio la monodia conclusiva, inconclusivamente:

> e per 180 anni quasi nulla
> ed ascoltando al leggier mormorio
> penetrò nuova acutezza d'occhi nella mia tenda

opera davvero, questo LXXXI, del miglior fabbro, di una liricità che è bene del correttore della *Waste Land* ("Ezra performed the Caesarean Operation"), liricità condizionata a un "montag-

gio" di immagini di un magistero, tecnico e poetico, assoluto. Per esemplificare dunque ancora con questo LXXXI, la glossa fonica, si veda, che con intenzione tralasciammo di notare, nella sua duplice forma, esplicitamente parentetica (*pronunciato catolizismo*) e meramente grafica (reliHion), determina ulteriormente quell'equivalenza di testo e di glossa, in altro episodio (episodio di Santayana):

> George Santayana all'arrivo nel porto di Boston
> e conservò tutta la vita quel debole "thethear"
> dello spagnolo
> una grazia quasi impercettibile
> come la V di Muss al posto della U della Romagna
> e disse che il dolore era un atto pieno
> ripetuto per ogni nuovo condolente
> salendo al parossismo

(un "and said" ancora); e sia così stabilito il significato del rapporto tra il discorso dei *Moeurs* e questi «Canti».

Si veda adesso come nel maestro primo della scuola metafisica contemporanea la curva teorica del "correlativo oggettivo" (implicita in Pound, dominante consapevolmente in Eliot, secondo la dimostrazione esemplare di Praz) si incarni a questo punto estremo nella citazione dell'occasione emozionale, una citazione tanto esclusiva che ormai risulta preferibile parlare piuttosto che di correlazione, di sostituzione dell'occasione con un mero dato oggettivo allusivo che rappresenti l'equivalente di quella in peso poetico: nasce un linguaggio chiuso, crescendo insieme lo sviluppo integrante sintattico e, in diminuzione sul medesimo grafico, il valore estensivo emotivo del dato e, in accrescimento, la frantumazione compendiaria, lo schianto: una geografia spirituale di rigorosa autobiografia, per esempio, e meglio ancora una straordinaria fiducia autobiografica, implicano necessariamente una specie nuovissima di viaggio in tali zone che nessun atlante predisegnato, propriamente, può guidare e controllare: la stessa componente culturale, prepotentissima, si è sottratta affatto o quasi a una possibile verifica, del resto irrilevante; un commentario è possibile e sensato (e valga pertanto il metodo di cui si è dato esempio) soltanto nella direzione di un rapporto interno, di un movimento tematico tale che la singola apparizione o riapparizione, priva essenzialmente di valore autonomo, resiste appena in una coordinazione totale che è memoria costante di una significazione mai totalmente resa esplicita, anteriore ad ogni ritorno concreto sulla pagina: la singola proposizione ha il puro valore di una riapparizione, si è detto, la cui ragione sufficiente è inafferrabile fuori del rimando

tematico; il tema ha da essere posseduto e digerito, per così dire, in anticipo e quasi fuori del testo: la lettura è rimemorazione e confronto; e l'occasione è davvero pretesto. Che il libro tenda a divenire nel suo chiuso linguaggio di privati pretesti un privatissimo lusso, è cosa che si può concedere, e ad ogni modo non resta se non rifiutare o concedere immediatamente all'autore, e persino invidiare ragionevolmente: operazione di linguaggio definitiva, eseguita una volta per tutte, e per tutti. Se mai, non è il carattere privato del libro (e la ellittica sua fisionomia di scrittura che tale carattere porta sulla pagina) che può valere come riserva, ma è la zona di equivalenze emotive che egli ha determinate come il proprio continente poetico: è il peso poetico che non sempre resiste di fronte alla tensione scoperta meramente "estetica", lussuosa appunto, del discorso: la disinvoltura dei moti tematici, la scioltezza estrema dei raccordi, modifica il senso del tema stesso, lo conduce ad essere una risoluzione, una giustificazione appena di secondo grado; tra la giustificazione "estetica", lussuosa primaria ("estetica" – estetizzante, ovviamente) e quella tematica corre un rapporto forzatamente fiacco e riflesso, per la evidente autonomia di quella, strutturalmente un rapporto spesso inefficace: e il bello è davvero, come nel libro stesso si legge, difficile, tematicamente difficile: strutturalmente inefficace, articolandosi su due piani qui praticamente non conciliati. Non la difficoltosa bellezza, insisto, crea difficoltà, la qualità bensì scoperta, lasciata scoperta, di questa difficile bellezza. In ogni caso, al di fuori di ogni affrettata estimazione di quantità poetica, al di fuori anche di ogni riserva evidente per questa giustificazione o salvazione attraverso il bello, per il momento si osservi come quest'opera decisiva valga a integrare l'itinerario di Pound nel senso più storicamente convincente e con le sue premesse coerente, in un senso, dico, analogo a quello già percorso da Joyce; e tra *Finnegan's Wake* e *Pisan Cantos* (nuova "opera in costruzione") estremi e privatissimi e lussuosissimi approdi della cultura contemporanea, è una relazione capace di una sua giusta moralità. E già vale, ben oltre la limitazione che si è detta (e che, limitazione di una specifica poetica di "salvazione estetica", potremmo esprimere adesso come l'inguaribile "peso di Mauberley") il senso tenace di una totale trascrizione, in Joyce come in Pound, di un mondo mentale perfettamente compiuto. Trascrizione, perché assolutamente privata, non meno assolutamente oggettiva, rigorosissima; con una sua evidenza tangibile e misurabile, che nella sua impersonalità tecnica raggiunge quella diversa impersonalità – privatissimo lusso davvero – che è propria di ogni grande lirica: una particolare "pubblica" certezza. E storicamente intanto, anche grazie a questo libro, il senso della lirica ritorna problematico: un'opera co-

me questa, ha scritto Montale, "presuppone la prossima fine del mondo"; di un mondo, certamente, e per quel che qui più importa, di un mondo poetico, particolarmente; e l'opera di Pound nel senso della distruzione è anche troppo facilmente valutabile; ma ciò che soprattutto qui si afferma è la determinazione di un inedito orizzonte poetico; poeticamente fondato, la germinazione di un mondo.

1954

TESTIMONIANZA SU ELIOT E POUND

In una nota del mio primo libro dantesco, *Interpretazione di Malebolge* (che nacque come tesi di laurea, e uscì nel '61), osservavo che alle pagine della *Commedia* "sono molte volte miglior commento taluni tratti dei *Cantos* o di *The Waste Land,* che non tante pagine di psicologistiche variazioni marginali". Non pensavo primariamente, dunque, a Eliot (e a Pound) come saggista, ma come poeta, proprio. E al rilievo critico della sua opera poetica maggiore intendevo collegare il debito determinante che la nostra cultura aveva contratto, o meglio avrebbe avuto il dovere di contrarre con vantaggio, per quella via che Eliot aveva aperto per condurci, come nessun altro, a ritrovate un Dante nostro contemporaneo – e non soltanto a livello esegetico, ma a livello, anche, e forse soprattutto, direttamente operativo.

Lasciamo da parte l'eredità infausta dei dantismi di un D'Annunzio e di un Pascoli (e penso, anche in questo caso, al Pascoli poeta, in primo luogo). Anche certo dantismo del migliore Gozzano, poniamo, e della linea crepuscolare in genere, sino a Montale, era eccessivamente implicato, con chiare limitazioni, in gesti reattivi, sino alla parodia, antidannunziani e antipascoliani – quando non insorgevano in restaurante ritorno a un qualche ordine – per riuscire davvero efficace. Attraverso Eliot (e Pound), Dante ritornava, in modi assolutamente nuovi, a presentarsi come un grande esempio praticabile di scrittura, come un *auctor* sperimentabile e, *encore un effort,* come un autorizzatore di scrittura pluristilisticamente sperimentale (Spitzer e Contini all'occasione aiutando, la loro parte). Oggi, a distanza, l'immagine di un Dante come scrittore d'"avanguardia" è quasi luogo topico, e persino, posso dirlo insospettabilmente, un discreto abuso in proiezione e in metafora. Ma Dante, Donne, Baudelaire, Eliot potevano essere stretti in un nodo, non più metafisicamente e spiritualisticamente intonato, ma convertito

in stimolo di ricerca della "emozione intellettuale", in accezione squisitamente moderna – e in perfetto rovesciamento, intanto, appunto, quanto a inclinazione ideologica. In attesa di un testo che sollevasse in insegna, come poi accadde, *Die Welt als Labyrinth,* si poteva puntare sopra un "laborintus", a partire dall'*Inferno* stesso, volendo.

E poi, occorre non dimenticare quella difesa luminosa dell'allegoria, per intanto come sorgente di chiare immagini visive, che, sul principio degli anni Cinquanta, in attesa di incontrare Benjamin (con il suo barocco, non a caso, e con il suo Baudelaire), era uno strumento straordinario di liberazione, nei confronti della chiusa tradizione simbolistica. È ovvio sottolineare, ancora una volta, che un Eliot come quello che qui si indica, quell'Eliot che poteva così funzionare quarant'anni or sono, occorreva associarlo, perché funzionasse davvero, contro il fondo ideologico di Eliot (come di Pound), alla problematica vera dell'"avanguardia" europea, per essere ripreso a contrappelo, e ricollocando tutta la questione sopra i propri piedi. Giocare Eliot contro Eliot, in breve, era un punto determinante, almeno per me, nel '51, puntando sopra una rinnovata lettura di Dante. Ormai è lecito pensare, a così grande distanza, credo, che non si trattava soltanto di un fatto personale.

1989

FAR VEDERE I LIBRI

Queste "note" appartengono a un genere critico riconoscibile e regolato. Forma paratestuale breve, è descrivibile come intermedia tra le più tradizionali prefazioni (e postfazioni) e il più affabile risvolto (o quarta) di copertina. Non ambisce, per le sue dimensioni medesime, alle responsabilità interpretative del saggio introduttivo, ma non cede a quei clamori celebrativi che risultano quasi editorialmente obbligati quando, quasi indiscretamente, si corre incontro all'utente come certi buttadentro di anche troppo energica e risoluta volontà seduttiva. L'anonimato che di norma protegge questi prodotti liminari può celare, si sa, la voce stessa dell'autore, in atteggiamento di preventiva apologetica, ma più spesso rinvia a una elaborazione redazionalmente collettiva. La varietà più apprezzabile è però quella fornita dal curatore di collana, dal responsabile dell'organizzazione in serie del singolo libro, quando argomenta, alla luce di una definita poetica, di un progetto culturale, le motivazioni della pubblicazione.

Il caso di Debenedetti e delle "Silerchie" del Saggiatore può iscriversi in questo registro tipologico privilegiato. È il caso di un grande critico, messo alla prova di un taglio di scrittura che è estraneo alle sue migliori abitudini e alle sue predilette misure. Siamo lontani dalla dispiegata narrazione, racconto o romanzo, come dalle modulazioni della comunicazione orale, singola conferenza o ciclica lezione. È dunque un po' come costringere a un rapido epigramma un poeta avvezzo a un suo riposato e disteso respiro compositivo. La difficoltà si accresce, se consideriamo che si richiedono pure, in uno spazio ristretto, soccorsi informativi e didascalici, poiché primario è il compito, anche nel caso di autori e di opere familiari a un largo pubblico, di esibire, a profitto del candido lettore, almeno alcuni dati orientanti di base, con spirito di didattico servizio. Il profilo di uno scrittore e di

un testo vuole essere disegnato con tocchi brevi, senza ripugnanza per la notizia elementare, ma mirando comunque alla cattura di qualche tratto illuminante, suggerito talvolta appena di scorcio, onde giustificare la proposta e chiarirne il senso.

Si pensi, per un esempio concreto, al caso del *Supplizio d'un italiano in Corfù*. Da un lato, noi disponiamo del *Niccolò Tommaseo,* il postumo saggio di Debenedetti, quale risulta dai fitti quaderni di due consecutivi corsi universitari romani. E qui, ecco una scheda di tre svelte paginette, che muovono avvertendo che è suonata l'ora della "vera fama" dello scrittore, a correzione e a compenso di una "celebrità polemica e contrastata", che gli era toccata in vita, e poi additano in costui l'uomo che rappresenta "l'esperienza più pungente, promettente, feconda del romanticismo italiano", come poeta e prosatore, come critico e filologo. Una biografia essenziale è sigillata dal "proverbiale ritratto" in versi di Riccardi di Lantosca. E infine, ecco la sentenza debenedettiana, con cui si avverte che "l'immagine di un Tommaseo barbuto, revulsivo e predicatore ha troppo spesso occultato quella dell'impetuoso poeta d'amore, del visionario poeta religioso e cosmico, del narratore che arrischiò le sapienti e pericolose risorse del suo stile su alcune ipotesi che il romanzo a venire avrebbe verificate". E la via è così aperta a una sobria guida di lettura al *Supplizio,* di cui basta adesso rammentare l'osservazione che "la terribilità è raggiunta proprio perché la narrazione ricusa di atteggiarsi a terribile", e che a intendere e apprezzare questo si è soccorsi, ormai, "dalla letteratura della Resistenza". È un appunto che basta a rendere strettamente prossimo al lettore quel remoto barbuto misconosciuto.

L'esempio del Tommaseo è rilevabile perché, come si è detto, concede una possibilità di raffronto con argomentazioni che il critico ha altrove rigorosamente sviluppato e documentato. Così, sarà una suggestione indebita, ma pare di sentirci una sofferenza per coartazione, con qualche strappo declamato, eccessivo. È in altre situazioni che la scheda diligente si trasforma davvero in un frammento di diario critico, con l'insorgere di figure e cadenze tipiche di Debenedetti, e prima di tutto con quel suo gusto per l'immagine ardita, per un "accostamento" che non ha timore di poter apparire "bizzarro". Penso alle *Miniature persiane* introdotte dal Preetorius, quando si suggerisce, per la congiunzione di grafica e di letteratura, un "qualche parallelismo con la fusione tra poesia e musica conseguita dal nostro melodramma", con "certe sigle sonore del sentimento" che "si intrecciano e giustappongono a formare le melodie", e una mossa prontamente sinestetica assimila la gioia che le tavole suscitano all'occhio "a quella che una selezione di dischi d'opera procura all'orecchio". Ma si consideri poi, per rimanere in chiave musi-

cale, sempre prediletta dal nostro saggista, l'intiero avvertimento preposto al *Pozzo del passato,* che si apre giustificando l'edizione separata del prologo del *Giuseppe* manniano "come un pezzo da concerto", con le sue "autonome qualità di sinfonia" così anche meglio valutabili e godibili. Non è che una metafora, ma è una metafora ostinatamente continuata, che celebra le delizie dell'audizione di un singolo brano operistico, come adatta a liberare una diversa attenzione presso l'ascoltatore, agevolato nella degustazione del dettaglio e insieme sollecitato alla rimemorazione interiore di altri sviluppi, tra accenni e allusioni. Il rinvio al contegno di Wagner pare appena addotto per legittimare la pratica del ritaglio, per insigne autorizzazione. Ma ci si avvede, poi, che è invece introdotta, quasi fosse appunto un tema wagneriano che prende a dispiegarsi, l'idea di un'interpretazione del *Giuseppe* di Mann in chiave wagneriana, in un parallelismo stretto tra la trilogia e la tetralogia, sino a tentare di leggere, anzi di ascoltare la "nota tenuta, dal timbro indifferenziato", che inaugura il prologo manniano, attraverso quella che apre l'*Oro del Reno,* tanto da risentirvi puntualmente il "mi bemolle dei fagotti", quel "simbolo fonico dell'elemento primordiale". Questo è un vero racconto critico miniaturizzato, che si scioglie, al di là dell'analogia rivelatrice di un "segreto ossequio", per scoprire, in scarto e distanza, presso Mann, il nodo tragico dell'artista moderno, anzi dell'uomo del nostro tempo.

Abbiamo additato qualche sintomo di chiara autografia debenedettiana, e ogni lettore può moltiplicare a piacere, da solo, indizi e segnali, alla ricerca, in queste carte minori, dei procedimenti, e si dica pure dei tic, in qualche caso, delle prove maggiori. Ma occorre infine provare a mettere Debenedetti, per così dire, con le spalle al muro, là dove si trova alle prese con un documento critico. È quanto accade, poniamo, con Cesare Brandi, per *Spazio italiano, ambiente fiammingo,* di cui si rilevano l'"avvio narrativo" e l'abilità, pur nella rigorosa costruzione, nel "sorprendere se stesso coi suoi 'divertimenti' (si prenda la parola nel significato musicale)". Quando Debenedetti scrive che "il pregio di un saggio non consiste soltanto nella solidità, acume, plausibilità del suo schema", ma "dipende, e forse ancora di più, dalla sua alimentazione", e cioè "dalla capacità di attivare apporti spesso imprevedibili dalle più varie zone dell'esperienza del critico, che forse ignoravano di essere così contigue: storia, razionalità, sapere umano, emozioni", elabora una compendiosa ma inconfondibile teoria dell'arte saggistica, e insomma parla di sé e del suo ideale di "alimentazione", per la sua propria scrittura.

Gli "alimenti dell'opera", non a caso, li ritroviamo in margine al *Turgheniev* di Edmund Wilson, dove le indicazioni di Debenedetti suonano anche più precise, rilevate come si trovano

da tratti polemici: "Tra gli esibizionismi di chi volteggia sulle spalle degli autori e i tecnicismi di chi sperimenta i vari tipi 'scientifici' di sonde e di pinze, la critica rischia oggi di lasciare inoperosi gli alimenti dell'opera". Wilson, ma si legga pure Debenedetti, non si affida propriamente a un "metodo", ma a un "modo di fare", che è sì "costante", ma renitente a erigersi a "teoria o sistema". Egli "eccelle nell'arte di 'far vedere' i libri di cui parla", e in quelle "esposizioni" è compreso il giudizio. Ma allora ritorna, e non poteva mancare a compenso di un eccessivo rischio di metaforismo visivo, l'immagine musicale. Il "procedimento" di Wilson "finisce col somigliare all'*Arte della Fuga* come la intendevano i grandi, contrappuntisti", per i quali "il tema di partenza deve essere capace di far fronte a tutti gli sviluppi melodici e armonici, rimanendo sempre riconoscibile, cioè conservando, se vogliamo trasferire quei requisiti a una critica 'in stile fugato', tutta la propria forza esplicativa".

È lo stile di Debenedetti, questo "stile fugato", nei suoi meglio alimentati contrappunti. E chi ha perfettamente esposto e fatto vedere Debenedetti è stato Debenedetti stesso, allorché, credendo o simulando di parlare di Wilson, ha scritto, per concludere: "Si possono discutere gli strumenti che adopera, i presupposti che lo inducono a scegliere quegli strumenti, ma in critica letteraria nessun coltello è da sottovalutare, quando serve ad aprire l'ostrica, tanto più se, estratta la perla, si aspira (come Wilson vuole) a valersene per 'rendere praticabile la vita'". Così volle Debenedetti, in ogni caso. E le "note" qui raccolte, mentre ne sono un'ulteriore riprova, pur nell'apparente marginalità, ci rivelano, in cauta proiezione, il suo più autentico "far vedere".

1991

LANDOLFI E LA MISTIFICAZIONE VIRTUOSA

Nel risvolto di *La bière du pecheur*, Landolfi collocava una sua fotografia ("di gusto *humour noir 1922*", come fu definita una volta da un interprete di umor nero) che subito sembra metterci sull'avviso (anche più dell'altro risvolto, "risvolto bianco per desiderio dell'autore", quale si ritrova negli ultimi suoi volumi, *Se non la realtà* e *In società*) non appena si tenti, da parte nostra, un accostamento al profilo umano dello scrittore: la destra protesa, con le dita affatto divaricate, nasconde completamente il volto di Landolfi (e con una buona lente, forse, in un esemplare particolarmente nitido, chi voglia, ci leggerà un destino: ma pare che occorra poi, secondo le buone regole, l'altra palma). Meglio leggere, in un passaggio di "Una bolla di sapone", l'autodefinizione epigrammatica, che vale, non meno che per il suo contenuto, per il suo tono e lessico, del "mantrugiatore di libri o topo di bisca (due qualità prossime)".

Le schede bibliografiche che hanno accompagnato i volumi di Landolfi non sono più eloquenti del descritto ritratto (e sempre "per desiderio dell'autore", evidentemente, se a una richiesta di notizie dirette egli ha potuto rispondere, una volta: "non è nelle mie forze"; e subito aggiungere: "dopo tutto anche questo è un dato!"): con un "ha vissuto e vive lungamente a Firenze", esse si limitano a registrare, in effetti, il luogo e l'anno di nascita (Pico, 9 agosto 1908), accettando, come burocraticamente e amministrativamente si deve, per il luogo appunto, l'appartenenza alla provincia di Frosinone, ancorché per Landolfi solo "un dissennato potere" abbia potuto strappare a Caserta il natio borgo: "Né la sua lingua, prima che il triste evento si producesse, né le sue tradizioni ebbero mai nulla a che vedere con ciò che ancora qualche vecchio chiama 'lo, stato romano': di qua Longobardi, Normanni, Angioini, di là papi e loro accoliti; di qua una lingua di tipo napoletano-abruzzese, di là una specie di romanesco su-

burbano; a non tener conto poi di tutto il resto". Il che non si cita davvero in mancanza di meglio: sono parole, anzi, che giova non dimenticare, almeno quando si legga il *Landolfo VI*.

Ma chi aggiunga la laurea in lettere a Firenze, la collaborazione a riviste illustri come "Letteratura" o "Campo di Marte" (e, più tardi, "Il Mondo"), o le traduzioni dai narratori russi (ma anche dal Merimée di *I falsi Demetrii,* e da Hofmannsthal, e da Novalis), avrà pressoché colmato il registro delle notizie pubblicamente documentate. Rimane, si capisce, il "topo di bisca", e cioè, a non voler dire di altro, l'autore della "Lettera di un romantico sul giuoco", di cui qui gioverà almeno rileggere un tratto come il seguente: "Devi in primo luogo sapere che il mondo non mi offre nulla di piacevole o tollerabile se non connesso in qualche modo con questa passione /... / concepisco ormai l'esistenza sotto l'aspetto del giuoco ed essa mi parrebbe vuota più di quanto non mi paia ove questo mi mancasse". L'esistenza, dunque (almeno nella "romantica" proiezione dell'io in figura di "romantico"), sotto l'aspetto del giuoco: e la letteratura, si capisce, sotto tale aspetto, e con tutte quelle autorevoli carte, sempre si capisce, della buona tradizione, per l'appunto, "romantica".

E qui i ritratti dell'uomo e dello scrittore (proiezione o non), ritrovando il loro punto di più schietta coincidenza, riassociando araldicamente gli emblemi, proclamati prossimi e omogenei, della biblioteca e del Casino, precipiterebbero verso i loro termini di più ovvia divulgazione, ove non intervenisse, per aiutarci a una più sottile approssimazione, quel tratto indiscreto che si legge in *Ombre,* nella rievocazione, precisamente, del periodo infantile trascorso al Cicognini di Prato: "Io avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà". Non c'è bisogno di ricorrere a "psicologi, psicanalisti e consimili indaffarati personaggi", che del resto lo stesso Landolfi suggerisce al lettore (anche se a proposito di altra, e pur connessa, "mostruosa anomalia"): si rimanga pure alle sole ragioni letterarie, ma il complesso stilistico da cui lo scrittore appare dominato, e che ne caratterizza la pagina nel modo che tutti sappiamo (rendendo ragione, anche, della significativa parentesi-confessione del "che mi è rimasto poi a lungo"), è poi così illuminato nel modo più semplice e diretto, anzi con tanta forza di elementare persuasione che la configurazione e il decorso, proprio da manuale, di un caso siffatto possono bene pungere di delusione.

Certo è che il landolfiano primato della pura ragione verbale sopra la impura ragione pratica non ha più misteri. Occorre ag-

giungere che i primi referti toccano le "parole terribili", le parole "cariche d'un senso misterioso, e abominoso", le parole "che facevano fremere", impiegate dai compagni di collegio a designare "cose sgomentevoli e vietate", cose "sconosciute"? Fissazione verbale, e va bene, ma con i motivi lessicali di Landolfi ecco già affiorare per intiero, e con splendida definizione, anche tutti i capitali motivi tematici del narratore di *La spada*. E poi, se il caso da manuale, come ora si è detto, ha rilievo storico e fa vocazione, inutile avvertire, ciò avviene per il facile e inevitabile incontro del trauma con la novecentesca metafisica orfica, ormai da manuale anch'essa (da manuale letterario, si vuole intendere), onde Landolfi proclama, sintomaticamente, in quell'articolo stesso da cui si trascriveva più sopra (*Prefigurazioni: Prato*), "che l'uomo decade e involgarisce, si fa grosso ed ottuso, secondo o quando decade in lui il senso religioso delle parole", pur avvertendo, ad un tempo, che da ciò "non si vuole inferire nulla, tanto meno a favore di questa o quell'estetica". E si intende ancora (il manuale, quello analitico adesso, è sempre esplicito al riguardo) che la mancanza di copertura del trauma, l'esplicita e consapevolmente consumata azione di *transfert,* corrode tutta la deduzione metafisica, impedisce che la sublimazione convogli la nevrosi letteraria verso una sua sistemazione tutta chiusa e pacificata: così che già si trapassa al memorabile "Dialogo dei massimi sistemi" che, nel volume omonimo, è assai ambivalente divertimento, teso com'è ad aggredire ogni possibile idealismo estetico e, intanto, come una sorta di autopunizione proiettiva, o se non altro come possibile autoironia preventiva, a controllare saldamente il decorso della nevrosi narrativa.

Dal che procede l'eterno (e addirittura sempre crescente) giuoco di specchi che in Landolfi si confessa ogni volta che il nesso di "parole" e di "cose" abbia, in qualche modo, a riproporsi. Così nella *Bière,* per limitarci a un documento esemplare: "Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onesta umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal... ecco che ci risiamo?". Oppure: "Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me?". O finalmente: "Ammirevoli personaggi, quei tali che tiran su un romanzo in quattro volumi, giungendo fino a riscriverlo sette volte; non pure per la loro forza taurina e resistenza al caldo della febbre, ma perché, arrivati a metà credono ancora a quello che stanno facendo, e ancora ci credono arrivati al terzo volume, e ancora a una pagina dalla fine del quarto, e ancora

alla prima, seconda, settima riscrittura; credono addirittura alla utilità di quello che stanno facendo. Questo si chiama comunemente 'fiato', e par nome acconcio". Dove merita una glossa almeno l'ultima battuta, inevitabilmente orientata sulla proprietà del felice vocabolo. Ma dove soprattutto si vede l'ambivalenza di questo orfismo nevrotico (falsamente nevrotico) e irritato (falsamente irritato), che si corrode interiormente, criticamente, e nella nevrosi tenta l'ultima sua redenzione, per paradosso. Si capisce che non pochi critici lamentino che Landolfi sia uno scrittore che non si sa come prendere. La correzione è agevole: Landolfi è uno scrittore che non sa come farsi prendere.

Ma qui siamo già oltre l'abbozzo di un ritratto, qui già tocchiamo quella "mania dell'impossibile in letteratura" di cui Landolfi fa confessione, sempre nella *Bière*: "voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare". L'irraggiungibile realtà, precisamente, della "cosa". E la poetica landolfiana si dichiarerà finalmente, fatalmente, come poetica dell'"insufficienza". Non che si tratti, con un eccesso di ingenuità, e con un tradimento delle belle regole del giuoco, di prendere alla lettera la proclamazione di una simile poetica. Ma si tratta, infine, di leggere: "Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ha corso la mia esistenza – visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persin dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho neppure questo stupido orgoglio. Non ho più forza né ali; e così scrivo questa specie di diario". E il rovesciamento dei termini illustra un rapporto che non è di semplice ordine psicologico, ma di ordine oggettivamente storico. Al limite si collocherà poi, spontaneamente, il penultimo volume landolfiano, *Se non la realtà,* che non a caso deduce il suo titolo dalla proposizione su cui si concludeva il "Commiato" di *Ombre:* "Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà", e quella proposizione stessa innalza a suprema epigrafe. A supremo voto, si vorrebbe dire.

La carriera di Landolfi ebbe, come è noto, un inizio folgorante, stupendamente maturo: il *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), che fu il suo primo libro, offriva già un'immagine morale e stilistica dell'autore perfettamente compiuta. Di più, quel racconto che lo inaugurava, le quattordici perfette pagine di

"Maria Giuseppa", datate 1929, era assai più che un precoce saggio di ingegno: era il documento inequivocabile che un nuovo narratore, e narratore vero, entrava con sicurezza e prepotenza nel nostro quadro letterario. Non staremo ora a rievocare quel quadro: certo è che in quegli anni la posizione di Landolfi poteva e doveva apparire, e si capisce anche bene perché, più eccezionale e più nuova di quanto non abbia a risultare ai nostri occhi di lettori per pochi anni già postumi. Né interviene soltanto, al riguardo, il fatale appiattirsi di tutte le sporgenze, ad opera del tempo: conviene piuttosto dire che la critica avvertì subito, nel suo stupore, la presenza del "caso", con tutti i significati, e i limiti, di un tal "caso" appunto. E il "caso" resta bizzarro, anche in termini di storia, e paradossale anche alla riflessione ulteriore, se si tratta poi di scoprire quel narratore che, facendo la più raffinata delle "prose d'arte", era intanto narratore di razza. E il prezzo del connubio era quel tale impasto di modi e di toni, quella bizzarra maniera di fare sempre il verso a qualcuno e a qualcosa, che non si sapeva poi bene che cosa esattamente fosse, e che sembravano essere tante persone e tante cose insieme, e troppe (e giù gli elenchi, allora, da Gogol al surrealismo), e che poi era soltanto l'uscire dal quadro dei generi riconosciuti, in un singolare processo di contaminazione. Basterà rammentare che nel '36 Palazzeschi pubblicava *Il palio dei Buffi,* Cecchi *Et in Arcadia ego* e *Corse al trotto,* Sinisgalli le *18 poesie*, mentre Moravia preparava *L'imbroglio*.

Ma oggi c'è poi in *Ombre* quell'articolo, *La vera storia di Maria Giuseppa*, che, sul piccolo capolavoro giovanile, è illuminazione compiuta. Ci sia lecito trascrivere distesamente: "Ivi un tal disutilaccio, o psicopatico, o le due in una, riferisce della propria irrita e vuota esistenza e delle proprie relazioni con una casta e divota fante campagnola, brutta e già avanzata negli anni, per la quale si suppone nutra sentimenti che vanno dall'attrazione alla repulsione, la quale è dunque sua vittima, ma in certo senso sua carnefice – posizione divenuta ormai corrente nella letteratura narrativa. I due vivono soli in una vecchia e grande casa di provincia (anche questa, come il tipo del protagonista, in cui ciascuno è libero di ravvisare l'autore, inevitabile e costante negli scritti di costui) e tutti i piccoli episodi senza nome, quando non ignominiosi, di cui, a quanto sembra, è soltanto fatta la giornata di questo Giacomo, tutto il suo ozio necessario, ma non perciò meno irritato ed esasperato, gravitano attorno alla persona di questa Maria Giuseppa come attorno al loro centro naturale. Il racconto, interiorizzato (secondo dicono) e neppure alla lontana riassumibile, precipita così, con andamento divagante e per altro riguardo stringato, verso il suo scioglimento, che si potrebbe credere logico, e che in qualche modo lo è, ma

che, a torto o a ragione, è comunque concepito come il più assurdo e gratuito, e fornito quasi come una misura d'impossibilità, voglio dire lo stupro di Maria Giuseppa. Il quale sembra poi avere conseguenze mortali; almeno, della sua morte il narratore, senza meglio spiegarsi, si confessa press'a poco colpevole". È lo stesso scrittore che per noi sottolinea e ostenta certe sue costanti, come il tipo del protagonista e l'ambiente della "vecchia e grande casa" provinciale: ma anche la mistura di "attrazione" e "repulsione", l'ambivalenza di "vittima" e di "carnefice", l'andamento insieme "divagante" e "stringato", "logico" e insieme "assurdo", sono situazioni e modi che valgono, al di là dell'orizzonte chiuso del racconto inaugurale, per il *corpus* tutto dell'opera landolfiana. Lo si può verificare in modo assai agevole in questo primo libro medesimo, e non soltanto per quella *Settimana di sole*, che ha per sintomatico sottotitolo "Maria Giuseppa II", e in cui conviene almeno isolare i ritratti della ragazzina e del cane, ma anche, e meglio, per *Mani*, in cui affiora la potente poesia landolfiana del ribrezzo e dell'orrore fisiologici, qui culminanti nell'ossessiva immagine del budello del topo ("una specie di lungo cordone, di una lucentezza opaca, che a volte gli si avvolgeva intorno al corpo, a volte strisciava, lungo disteso, nella polvere del cortile"), come, in *La morte del re di Francia*, in tutta la tematica dei ragni. Ma è poi, al solito, l'impasto e l'alternanza dei toni che crea l'atmosfera vera di queste pagine, il perpetuo associarsi di fisico brivido e di intellettualismo maniaco, di astratta sensualità e di carnale evidenza, di sfrenata invenzione e di piatta mediocrità quotidiana, con cui Landolfi esplora il deserto delle idiosincrasie umane. Al limite, infine, è *La donna nella pozzanghera*, dove lo sposarsi di un sublime manieristico, un liberty tutto di testa, e di prepotente angoscia onirica, raggiunge uno schematismo che, nella sua astrazione paradigmatica, riesce perfetto, e insieme insopportabile nell'ostentazione del calcolo.

Un discorso a sé, d'altra parte, sarebbe richiesto dai ritratti femminili di Landolfi, da quella galleria di profili che, già nel primo libro, comincia ad articolarsi fra gli estremi di Maria Giuseppa ("aveva grosse mani, grossi piedi e camminava sempre con un rumore da far spavento") e, appunto, la donna bionda di *La piccola Apocalisse* ("senza guardarla, me la sentivo splendere al fianco; il suo passaggio apriva sulle cose e i passanti una scia di sospensione"), e che tocca il suo capolavoro, a noi pare, nella Gurù di *La pietra lunare,* la "capra mannara", così potentemente disegnata fin dal suo primo rivelarsi misterioso a Giovancarlo ("E allora, d'improvviso, il giovane si sentì guardato. Dal fondo dell'oscurità, resa più cupa da un taglio alto di luce lunare sul muro di cinta, due occhi neri, dilatati e selvaggi, lo guardavano fissamente").

La pietra lunare, datato 1937, apparve nel '39. Già la tensione che si pone tra il titolo arcano e il piano sottotitolo ("Scene della vita di provincia") dichiara simbolicamente come il narratore punti, in questo racconto lungo, sopra quella mistura e alternanza di toni che era stata la sicura conquista del suo libro primo. E nel I capitolo, la transizione repentina dall'interno familiare e dalle monotone conversazioni, al clima magico e inquietante del notturno lunare, sul ponte dell'intervento di Gurù e della rivelazione della sua enigmatica natura, è tutto il segreto della maniera di Landolfi. Si pensi a un tratto capitale come il seguente: "Il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli rifluì tutto con violenza alla bocca dello stomaco. In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante, a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola. E il curioso era che queste zampe, a guardarci bene, parevano la logica continuazione di quelle cosce affusolate; né alcuni lunghi ciuffi di pelame ruvido bastavano a stabilire un'ideale soluzione fra l'agile corpo e le sue mostruose appendici". Se si trattasse di procedere criticamente con il metodo analitico dei "campioni", l'esame di queste righe potrebbe assumersi senza esitazione alcuna: quella "logica continuazione" stabilita, in figura, tra l'aspetto umano e l'aspetto ferino della donna, quella mancanza di "soluzione", sono poi il frutto proiettivo, tutto *in re,* della "logica continuazione" che lo scrittore pone tra i suoi toni discordi, della mancanza di "soluzione" da lui perpetuamente stabilita tra i diversi registri, modestamente naturalistici o sfrenatamente fantastici, della sua arte inventiva. E, come a presiedere il tutto, il gelo e il brivido del personaggio maschile, in cui si dichiara e si esprime il sentimento landolfiano del ribrezzo, e si offre al lettore, tacitamente, la chiave ultima di lettura, una chiave che scaltra ironia e riflessivo stupore verranno non tanto a contraddire quanto a integrare e finalmente risolvere.

Ma quell'arte di alternanza e di impasto di cui si diceva, se trova piena realizzazione nel capitolo iniziale, viene poi a rallentare i propri scatti e la propria tensione nelle pagine ulteriori: l'area ideale della narrativa landolfiana è, come è noto, assai più breve. In *Il mar delle blatte e altre storie* (edito nel 1939), e segnatamente nel racconto che dà il titolo al libro (e che è datato 1936), il risultato è assai più stringente. La transizione onirica dal modesto avvio ("L'avvocato Caracaglina rincasava, un pomeriggio di primavera, con un'aria svelta e vivace che suo figlio non gli avrebbe mai conosciuto") alla prodigiosa navigazione, il violento iscriversi nel narrato della figura di Lucrezia ("Era seminuda, con un seno fuori, dalla cui punta a ogni strattone degli uomini gorgogliava un fiotto di latte [...] Il latte le gorgogliava an-

cora dalle mammelle ambedue scoperte, e formava sul piancito una pozza e un rigagnolo"), lo straordinario episodio della gara erotica tra l'uomo e il verme sullo sfondo del mostruoso scenario marino ("Il mare, a perdita di vista, senza una terra all'orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l'inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l'acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa"), approdano, in una trentina di pagine, a quella dissoluzione caratteristica dell'incanto fantastico, che in certo modo è parallela all'"Epilogo" di *La pietra lunare,* ma con una sicurezza di movimenti e con una così pertinente deduzione, che in tutta la produzione dello scrittore raramente potrà incontrarsi qualcosa di equivalente. Nulla di simile, ad ogni modo, negli altri saggi della raccolta, fatta eccezione, si sa, per il *Teatrino*, o meglio per i suoi tre primi quadri (*La farfalla strappata*, *La tempesta* e *Il dente di cera*), che sono tra le invenzioni più dirette e più allucinate di Landolfi.

Il pericolo di Landolfi, anzi, è ormai un troppo di virtuosismo, una terribile sicurezza di plasticità stilistica, un gusto, già tutto autosufficiente, di mimesi verbale. Le *Nozioni d'astronomia sideronebulare* additano già una via che Landolfi percorrerà poi largamente nel volume ulteriore, in *La spada* (1942), dove *La tenia mistica*, i capitoli di *La melotecnica esposta al popolo* e le *Nuove rivelazioni sulla psiche umana. L'uomo di Mannheim*, sostituiscono, alla primitiva moralità del narrato, alla rivelazione di un inquietante cosmo fantastico, il divertimento parodico e un umorismo tutto di testa: inutile dire che, proprio a questo punto, il moralismo comincia a doversi ostentare per rendersi credibile e avvertibile, e che non a caso il volume si chiude con una breve favola come *Il racconto della piattola*, dove la poesia nevrotica di una realtà che non è fatta a misura dell'uomo diventa una tutta scoperta professione polemica contro ogni baldanza antropocentrica, e proprio una professione baldanzosamente polemica. Il che non impedisce, ove il moralismo landolfiano torni a interiorizzarsi, che nasca un nuovo, piccolo capolavoro come *La paura*: e basta confrontare le pagine di *Il babbo di Kafka*, con la macchinosa invenzione (quasi una macchina di scena) del ragno con testa umana, a queste del rospo torturato, per sentire quanta distanza si ponga tra un autentico orrore tragico, costruito con mezzi di straordinaria semplicità, e la sua versione mistificata. Si veda del resto come in conclusione affiori ancora una volta il motivo, tutto landolfiano, del fascino atroce della tortura ("Laggiù si vedeva il rospetto saltellare e trascinarsi debolmente, dal mezzo della strada, in direzione del suo carnefice").

Si diceva che un discorso autonomo sarebbe occorso per le

figure femminili nella narrativa di Landolfi: altro discorso autonomo, e a maggior ragione, si potrebbe esigere per le presenze animali che popolano i suoi volumi, la cui galleria, questa volta, tocca proprio il suo culmine in Tombo, la "scimia" (per rispettare scrupolosamente la grafia dell'autore, debitamente autorizzata, del resto, dall'inevitabile manoscritto anonimo – ma, nel caso, "di mano femminile" – e debitamente compensata dalla forma "zittella", che pecca di un opposto eccesso) di *Le due zittelle* (datato 1939, edito nel 1945). Sempre in lotta, come or ora si avvertiva, contro ogni baldanza antropocentrica, Landolfi dichiara: "In che modo penetrare d'un bruto i pensieri, il vero significato dei suoi gesti, anche ad adottare l'accezione umana di tali termini? Un uomo di fronte a un altro uomo ha almeno una convenzione, se non altro di linguaggio, alla cui stregua commisurarne gli attributi; ma riportare questa convenzione sugli animali sarebbe a dir poco arbitrario. Rispetto a che cosa, infine, ad esempio una scimia sarebbe buona o cattiva? Tanto vale agnosticamente confessare dal bel principio di non capirci nulla, e chiudere l'imbarazzante parentesi". Ma lo scrittore riaprirà più volte la sua parentesi (e subito poche pagine più oltre: "Ma con ciò mi avvedo d'esser caduto nel vizio più su deprecato, di attribuire a un bruto attitudini e sentimenti umani...") e anzi collocherà, al centro del suo racconto, una ironica e metafisica problematica di ordine religioso, appunto intorno all'etica dei bruti, che si rappresenta nel colloquio di monsignor Tostini e di padre Alessio. Così, giocando perpetuamente tra psicologia animale e psicologia umana, attraverso negazioni e sofismi, mosse ironiche e argomentazioni teologiche, egli approda a quella morte di Tombo che è tra le pagine di più acerba e contenuta commozione che il nostro narratore ci abbia dato.

Ma la novità del libro è soprattutto da collocarsi, stilisticamente, nel carattere estremo che il rapporto scrittore-lettore viene ad acquistare, quanto a ostentazione di complicità nella costruzione del narrato. Almeno idealmente, se non cronologicamente, il libro rappresenta una posizione limite all'interno della carriera di Landolfi, e apre palesemente una zona di crisi. Gli ossessivi interventi diretti (inserti del tipo: "E buon per il lettore ch'io non sento il dovere...", "Ma certo il lettore s'è ormai fatta la sua idea...", "Ometto, anche qui, di descriver la reazione...", "Non pretendo spiegar nulla, e torno alla mia cronaca", e simili, si incontrano quasi ad ogni pagina) cercano di stabilire (e forse sono costretti a questo) un diverso rapporto strutturale, un nuovo equilibrio tra fatto e moralità, di cui si sentiranno assai presto gli effetti.

Con il *Racconto d'autunno* la crisi si confessa appieno. L'autore si accosta alla realtà bruciante della guerra (il libro appare

nel 1947), ma le nuove esigenze realistiche non offrono, come è naturale, che un nuovo sapore, più difficile e più singolare, al repertorio landolfiano: ne viene, al libro, un sapore di scommessa arrischiata, e il trapasso dall'immediatezza dell'evento a un tipo nuovo di allucinata favola, già denunziato nella prima pagina dalla presentazione piena di riserva e di indeterminazione delle circostanze concrete ("Due formidabili eserciti stranieri si scontravano allora sul nostro suolo..."), si compie per gradi lentissimi, in una specie di narrativa del mistero, tra il poliziesco e il liberty, per approdare infine alla ripresa del noto archetipo della donna sublime (dalle "fragili spalle in cui pareva tuttavia concentrata un'indomabile volontà", dalla "mano sottile e nervosa", dallo "sguardo infuocato e magnetico, cupo, crucciato, eppure dolce e smarrito", dalla voce "melodiosa e profonda"), declinato secondo tutti i canoni decadenti, primo fra tutti quello di una dolente, disperata follia. I risultati migliori, ovviamente, si ritrovano nella declinazione di un diverso archetipo, quello della casa solitaria e inquietante, "vecchia e grande", con la sua intricata fuga di stanze e di sotterranei oscuri, con "la speciale disposizione dei vani nella casa, l'uno dentro l'altro, e dunque i continui /... / mutamenti di direzione e orientazione cui si era costretti nell'attraversarla": in questa invenzione del labirinto in cui il protagonista si aggira in cerca della propria "anima" (nel classico senso dello Jung) è racchiuso il mito supremo dell'arte di Landolfi, ed è confessato tutto il limite ch'egli patisce: quale "anima" egli porta in sé!

L'ultimo periodo della carriera di Landolfi, e precisamente il suo ultimo decennio di attività, trova il suo centro, come si avvertiva a principio, in *La bière du pecheur* (1953), in cui l'ambiguità del titolo ("io potevo bene tradurre mentalmente con *bara del peccatore,* anziché, come si doveva, con *birra del pescatore*") pare il simbolo di tutta l'ambivalenza di modi e toni che vi si riscontra. La crisi inaugurata dal *Racconto d'autunno* (almeno a giudicare, provvisoriamente, dalla posteriore attività pubblica dell'autore) non solo non ha trovato un punto di risoluzione, ma ha aperto, nell'arte di Landolfi, uno iato definitivo. Da un lato la liberazione fantastica e la forza inventiva si sono scatenate come in modo autonomo e meccanico, irrigidendosi in decisa allegoria: *Cancroregina* (1950), che prende occasione dagli schemi di *science fiction* e li proietta classicamente in un impianto alla Gogol, non differisce molto, al riguardo, da una favola settecentesca come l'*Ottavio di Saint-Vincent* (1958) o da una tragedia storica in versi quale il *Landolfo VI di Benevento* (1959). Le occasioni sono tra loro lontane almeno quanto le cifre stilistiche impiegate ad esprimerle, ma la cristallizzazione che si preparava

nel primo Landolfi (cristallizzazione anche in senso ideologico e ironico-metafisico) raggiunge un grado prima insospettabile, e una confessione incredibilmente ingenua ne scaturisce. Le categorie di Landolfi, oltre la suprema "insufficienza", sono l'impotenza e la solitudine, la noia e l'indifferenza. Si rilegga l'ultimo capitolo dell'*Ottavio,* e si presti attenzione all'etica della rinuncia che il protagonista vi esprime, secondo moduli vagamente esistenziali (sino alla motivazione del distacco ultimo: "Qui l'impotenza prende figura di conati vari, non già di beato abbandono"): "Il nostro tutto, è un mondo di possibilità inattuabili. E il guaio è che, inattuate, non divenute realtà e lungi da ciò, esse per così esprimersi avvizziscono, muffiscono e infine muoiono anche come tali, come possibilità cioè, non lasciando che il rimpianto; se pur lasciano qualcosa"; o ancora, e più nettamente: "Ah, come non vedete che noi tutti veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo stesso nulla?".

Misurare queste confessioni landolfiane sul metro della *Zerstörung der Vernunft* significherebbe caricarle di un troppo di responsabilità che palesemente non sono disposte a sopportare (ma in *Cancroregina* si leggono tratti come: "Ecco, perché, in generale, ostinarsi a bandire da questa, da codesta povera vita la poesia, che, pure, sola può aiutare anche i lavoratori?": e qui l'implicazione sociologica non è soltanto *boutade* e fumismo letterario, anzi...). E tuttavia, ancora, nell'ultima scena del *Landolfo* la confessione è troppo provocante perché non si abbia a raccoglierla:

> In parole infeconde, torve e fosche
> Ho sperduto, consunto il corto nervo.
> Dove l'atto che incide e che è proficuo
> A sé se non ad altri, dove, ancora,
> La parola che illumina e che guida?
> . . . . .
> Fui tristo nella dolce aria che il sole
> Fa lieta, avendo dentro pigro fumo:
> Peccato abominoso più che tutti.
> Ho amato veramente qualche cosa?
> Mi sono a qualche cosa almeno appreso?
> Mio Fattore, quale ti vengo innanzi!
> . . . . .
> Sì, che non avevo
> Speranza, è questo il mio nero peccato;
> Non sapevo sperare, ed ora muoio
> Disperato.

Soltanto per giuoco è lecito intendere le parole di Landolfo come confessione di Landolfi, in termini di stretta autobiogra-

fia: il carico di responsabilità di cui le si opprime, accogliendole come sintomo di uno stadio della nostra cultura d'oggi, intesa a una poetica della disperazione, e incerta se affrontarla con una reale dose di angoscia o se frustrare anche quella nel giuoco più vasto della frustrazione letteraria, è poi un modo non soltanto di comprenderla in quella che può essere la sua ragione più vera, ma anche, almeno sino a un certo segno, di giustificarla.

Per questo, se è comprensibile che una critica affettuosa, di fronte all'ultimo Landolfi, fedelmente ricerchi l'orma del primo, e sottolinei in *Ombre* (1954) racconti come *La moglie di Gogol* o *Lettere dalla provincia*, a noi pare piuttosto, in coerenza con la cristallizzazione allegorica già denunziata, che vi si debba leggere l'estremo grado della meccanicità narrativa di questo scrittore, il punto più evidente dell'irrigidirsi esperto della sua maniera. E si tratterà, proprio all'opposto, di difendere, nella *Biere,* la forza di confessione con cui Landolfi affronta, fuori di ogni mediazione, il vero suo motivo estremo, la fine di una letteratura come vita, rivelantesi, crudamente, una letteratura come morte. Onde con la *Biere,* che è già discreto e già abbastanza responsabile simbolo, un'intiera stagione della nostra civiltà delle lettere pare acquistare di sé (con quanti soccorsi autobiografici sarebbe indiscreto indagare) una funebre consapevolezza: e questa consapevolezza è il suo merito, il merito del più recente Landolfi: "Ultimo forse rappresentante genuino della gloriosa nobiltà meridionale, io sto da solo in questa casa crollata più che per metà, e che seguita a crollare un poco ogni giorno, in cui il vento si insinua gemendo, sufolando, facendo garrire le pendule tappezzerie. Ormai, pel volger dei tempi, povero in canna, mi scaldo la minestra da me, poi passeggio infaticabilmente nelle sale vuote, più sovente in cucina a causa del freddo; e tutto pur di non lavorare, che sarebbe cosa vergognosa, ma in specie direi pur di non vivere. Questo paese è d'altronde, secondo un astrologo direbbe, il regno di Nettuno. Assai spesso qualche suo figlio, se appena pieghi l'arco della vita, si ritira rubesto ancora dalla professione, dall'impiego, che so io, e si rintana qui per dare sfogo alla sua unica passione: non vivere. Così lo stagno sempre più si allarga e pigramente invade sempre più coscienze". E qui, l'allegoria che Landolfi non ha posto, inevitabilmente deve porla il critico.

1962

IN MARGINE A UN CAPOLAVORO

Qualche mese fa, in una noterella recensiva al suo più recente volume, *Ecoantropologia* (2003), nella quale esprimevo anche qualche mia schietta riserva, scrivevo però che

> a Lanternari siamo debitori di uno dei libri più importanti della cultura del Novecento (e non dico del Novecento italiano, ma del Novecento *tout court*), *La grande festa* (1959, con nuova edizione 1976), che, per me, come si usa nelle parabole dell'isola deserta e degli oggetti con cui iperselettivamente convivere, è uno dei dieci libri da salvare, del secolo XX.

Se qui riprendo queste mie parole, è per aggiungere che esse vogliono non soltanto esprimere un oggettivo giudizio, ma rispecchiare anche un vero sentimento di gratitudine intellettuale.

Perché quell'opera (di un autore che, per avventura, ho incontrato personalmente soltanto lo scorso anno) è stata per me, più che un punto essenziale di riferimento per ogni questione di ordine etnologico e antropologico, e storico e metodologico, uno di quei testi che, bene o male, hanno deciso della mia interpretazione del mondo, e anzi, se così posso dire, del mio modo di stare al mondo.

La grande festa ha segnato una svolta, per me come per molti altri suoi lettori, verosimilmente, in un orizzonte così problematico e cruciale qual è quello delle relazioni tra "vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali", collaborando a definire, a suo modo, la mia ideologia globale. Siamo tutti fatti, volendo e non volendo, avendone o no coscienza – anche chi abbia eventualmente accumulato molte esperienze culturali e divorato ricche biblioteche, fosse pure quella stessa di Babele – da un'esigua galleria di figure, che hanno formato, nella mente di ognuno, un suo proprio canone specifico. Potranno rientrarvi,

tanto per dire – ma è chiaro che sto pensando, per forza, intanto a me stesso –, Marx e Benjamin, Darwin e Mauss, Freud e Gramsci, Lukács e Groddeck, Brecht e Goldmann, Spitzer e Debenedetti, Sartre e Weber, Lu Xun e Propp, Benveniste e Van Gennep: sono i primi nomi che mi vengono in testa, e non certo un inventario esaustivo. E poi dovrei menzionare tutti coloro che mi hanno aiutato con un libro, un capitolo di libro, un articolo, una frase, e che sovente, in modi quasi subliminali, sono stati determinanti, per la mia formazione e la mia esistenza; e non sto qui a parlare di poeti, di cineasti, di scienziati, di musicisti, di storici, di pittori, né di quegli innumerevoli personaggi incontrati per caso, di cui nemmeno si è mai conosciuto il nome, tante volte, ma che ci hanno fatti, tutti insieme, quelli che siamo stati, che oggi siamo diventati, alla fine. Ecco, voglio dire, in ogni caso, che Lanternari è stato uno dei miei classici, quando non ero ancora trentenne. E stato, ne son certo, un classico anche per molti che non hanno mai dichiarato il proprio debito. Come per molti che lo hanno proclamato quasi dolorosamente, come per un amore non ricambiato. Penso, dicendo questo, a una singolare recensione di Alfonso M. Di Nola, nel '77:

> Oscenità verbali e gestuali, danze mimetiche di accoppiamento, licenza orgiastica, diritto d'insulto impunemente esercitato contro i signori ed i potenti: questi i tratti di arcaici rituali contadini che l'osservatore attento può tuttora scoprire in alcune aree periferiche dell'Abruzzo, della Puglia, dell'Umbria. Emergono questi comportamenti in corrispondenza dei momenti in cui cade la tensione del ciclo produttivo, quando il contadino ha ormai nelle mani la messe o l'uva vendemmiata; ed esce dalla condizione di incertezza che domina il tempo produttivo. I tabù, che sono forme di controllo sociale e nascono da processi di autocolpevolizzazione, si infrangono; ed esplode la festa come riacquisto di una naturalità repressa. Questi usi, nei quali si cela anche un'abolizione cerimoniale della divisione classista, erano stati molte volte registrati. Brantôme, in *Les dames galantes,* nel XVI secolo, ricorda i "vendemmiatori della campagna napoletana, cui è consentito, in tempo di vendemmia, lanciare ingiurie a tutti i passanti". E ciò che è più solleticante, aggiungeva, non risparmiavano le dame e le donne di rango, le quali, da parte loro, si precipitavano nei campi proprio per godersi sadicamente l'insulto [...] S. Alfonso dei Liguori, fondatore della morale cattolica moderna, dichiara che non sono da considerare peccati mortali le parole oscene, quando vengono pronunciate festivamente dai vendemmiatori, dai tosatori e dai mietitori.

Questi e altri "fatti vivi" ancora "delle nostre culture subalterne" erano evocati da Di Nola in occasione della riedizione della *Grande festa,* precisamente. E aggiungeva, allora:

> A Lanternari le cose che scrivo non piacciono, perché la sua attenta coscienza filologica non ammette contaminazioni fra folklore, storia delle religioni ed etnologia. Invece io credo nell'unità fondamentale della condizione umana e sono insofferente delle divisioni disciplinari che la fratturano in diversi livelli storiografici (il "subalterno", il "primitivo", il "culto").

Lo stesso Lanternari, d'altra parte, aiuta a intendere l'importanza di questo suo libro fondamentale, in quella sua "Introduzione alla seconda edizione", datata ottobre 1976, quando, costretto dall'evidenza dei fatti a vincere tutti i suoi eccessi di autocritica modestia, che riempiono quella decina di paginette, deve pure rammentare come, all'altezza dei tardi anni Cinquanta, non esistesse, in buona sostanza, "né una etnologia né una scienza delle religioni marxiste che fossero criticamente consapevoli e scientificamente accettabili". Chiunque aveva cercato di elaborare, alla luce di alcune indicazioni capitali dei classici del materialismo storico, aiutandosi anche, per l'ambito italiano, con Pettazzoni e con De Martino, almeno un abbozzo mentale di "un'interpretazione generale dei fenomeni e degli atteggiamenti religiosi pertinenti nelle varie società tradizionali, nel loro nesso con le corrispondenti strutture socio-economiche viste come fattori condizionanti", trovava dispiegata, nelle sue linee determinanti, finalmente, "un'etnologia d'impianto materialistico", "un'etnologia come 'storia' delle culture tradizionali", e non di quelle soltanto, e la rifondazione di quei "problemi di antropologia economica", dove si mostra "la funzione 'produttiva' del rito nel suo nesso con il mito di fondazione, per cui l'atto di 'fondazione rituale', presso queste società tradizionali, rientra nel processo di produzione, come sua parte costitutiva". Attraverso Marx, puntualmente, si evidenziava come il "mito-rito" agisca quale "strumento di produzione", e sia, "in questo senso, produzione immaginativa destinata – quanto la produzione materiale – al consumo sociale".

Si capisce bene che, per chi aveva letto, lacerato tra fascino e ribellione, incanto e disgusto, un po' tutto il leggibile, per quegli anni, da Lévy-Bruhl a Lévi-Strauss, da Eliade a Dumézil, da Kerényi a Volhard, da Frobenius a Malinowski, da Frazer a Benedict, era possibile appoggiarsi infine, prendendo equa distanza da ogni forma di "irrazionalismo nell'etnologia" (*La grande festa* è coeva, quasi un'allegoria, all'avvento in Italia della *Distruzione della ragione*), a una proposizione tanto memorabile quanto risolutiva, quale questa, che si leggeva nella "Conclusione" del '59: "Il momento profano in definitiva determina il momento religioso sia nella struttura sia nella forma. Il 'sacro' a sua volta si spiega, entro ogni cultura, in funzione profana". Dimmi in qua-

le struttura socio-economica operi, e ti dirò come celebri il tuo Capodanno, come ti rappresenti e dove collochi i tuoi dèi o il tuo Essere supremo, che relazioni intrattieni con i morti e come sistemi i cadaveri dei tuoi defunti, e quale forma assegni alle tue nozze, ai tuoi tribunali, alle tue are. La sentenza terminale, in breve, argomentata per un mezzo migliaio di pagine, diceva dunque:

> Per entro la dialettica propria del sacro e del profano, la festa di Capodanno *fenomenologicamente* rappresenta una provvisoria, orgiastica evasione dalla storia e dal mondo, espressione culturalizzata di una condizione di crisi. *Funzionalmente* essa vale a salvare i valori immanenti, profani della vita. Infine *storicamente* essa si adegua del tutto alle rispettive civiltà portatrici, viste nella loro struttura economico-sociale. Da tale struttura la festa ripete la sua variabile fenomenologia: a tale struttura adegua la rispettiva funzione.

Perché "è in funzione della vita profana che va vista operare la festa, con la sua provvisoria *evasione* dal mondo". E in una preziosa noticina, depositata, e quasi occultata, nell'ultima pagina del volume, Lanternari scriveva:

> Alla nostalgia eliadiana del paradiso opponiamo una non meno obiettivamente valida "nostalgia della semplice, terrena vita profana", che ispira per esempio i riti di espulsione dei morti e tutti i riti di recupero più o meno orgiastici. Al bisogno di abolire il tempo profano si contrappone un non meno drammatico bisogno di abolire il tempo sacro in quanto espressione di crisi.

Si veda, allora, per un esempio concreto, il capitolo dedicato appunto al tema dell'orgia. Perché è vero, certamente, che "qualunque cerimonia religiosa tra civiltà anche le più arretrate, come quelle della caccia-raccolta, si fonda sul raggiungimento di un particolare stato di esaltazione psichica, fino alla trance, da parte del gruppo partecipante", e che "qualsiasi cerimonia religiosa è originariamente legata dunque a tecniche orgiastiche, variabili caso per caso". Così, "anche il rito di Capodanno, non meno di ogni altra manifestazione rituale, già tra civiltà viventi allo stadio della caccia-raccolta presenta i suoi caratteri orgiastici", e "fin nelle civiltà religiose di tipo arcaico (s'intende, nei limiti della documentazione etnologica) il rito o 'festa' è essenzialmente una manifestazione di 'orgia', e soprattutto di 'danza'". Ma si tratta appunto di spiegare come e perché l'orgia arcaica ignori sia l'aspetto alimentare (che caratterizza invece le civiltà coltivatrici, con tratti però specifici per le civiltà pastorali, o di allevatori sedentari), sia l'aspetto sessuale (che vige, tra i cacciatori, fuori del Capodanno, in stretta dialettica con le isti-

tuzioni matrimoniali e con i riti di passaggio della pubertà, connettendosi invece, in addizione con l'aspetto alimentare, alla grande festa agraria, in stretto vincolo con il culto dei morti, e in evidente rapporto con i nodi decisivi di "fecondità e fertilità, donna e terra, coito e seminagione").

In alcune riflessioni che Lanternari fece nel '78, quando apparve postuma la *Fine del mondo* di De Martino, si riproponeva, ancora una volta, la contrapposizione fra storicismo e ontologismo. Lanternari descriveva come, dopo aver superato e ritrattato il proprio ontologismo originario, il grande studioso, che pure aveva steso la "Nota introduttiva" alla *Grande festa,* cogliendone prontamente il valore era poi ricaduto, nella sua fase estrema, in quell'"approccio psicologistico" che aveva caratterizzato la prima edizione del *Mondo magico,* e che era stato sconfessato con forza nella "triade meridionalistica". Questo bivio rimane ancora spalancato, non soltanto dinanzi al percorso di ogni etnologo e antropologo, oggi come ieri, ma di fronte a ogni forma concreta di esperienza umana, come scelta, inseparabilmente, esistenziale e ideologica. Nell'"Introduzione" del '76, Lanternari lamentava, a proposito di "certe tendenze diffuse nella cultura d'oggi, e non soltanto nella cultura scientifica", quanta importanza avesse assunto, "anche nella cultura media", la spinta a "fare dell'etnologia, nel suo *boom* odierno, l'occasione e il pretesto per operazioni neo-misticheggianti, neo-sciamanistiche ed evasioniste", e quanto fosse "vivo e attuale – e proprio fra i giovani – il rischio di 'fughe' verso mondi esotici ed esotizzanti, verso modelli di vita assunti (erroneamente) come 'primitivi'". Tutto questo, precisava,

> come se per riparare ai mali di cui soffriamo nella società borghese contemporanea, il rimedio potesse consistere in un fittizio "ridiventar primitivi", e come se le società tradizionali, cosiddette "primitive", fossero a loro volta esenti da problemi, tensioni e lacerazioni.

Sono parole, giova sottolinearlo, del '76. Ma oggi, è evidente, le condizioni culturali della società capitalistica, nella fase dell'imperialismo planetario, nell'età della globalizzazione compiuta, sono infinitamente peggiori. Trent'anni dopo, la situazione si è fatta catastrofica. In un'intervista del '78, Lanternari dichiarava a Elisabetta Rasy che era preoccupato per la "diffusione di uno scrittore come Hermann Hesse tra i giovani della nuova sinistra", che pretendevano di "trapiantare modelli della cultura orientale nella cultura occidentale". Ma oggi? Oggi, al posto di Hesse c'è Tolkien, il *Signore degli anelli* ha detronizzato *Siddharta*. E non è certo un cambio vantaggioso. E *ubi sunt,* poi, i giovani di una nuova sinistra?

Riproporre *La grande festa* significa, nel 2004, riproporre la "messa in causa, alla radice", di qualunque idea di "una meritata e perpetuabile egemonia occidentale sui popoli 'altri'", esattamente come, in parallelo, di una "perpetuabile egemonia della cultura borghese su quella dei subalterni, nei paesi occidentali". Per dirla ancora con il migliore De Martino, occorre rifondare quell'"etnocentrismo critico" (di contro al trionfante "etnocentrismo dogmatico"), per cui

> l'etnologo occidentale (o occidentalizzato) assume la storia della propria cultura come unità di misura delle storie culturali aliene, ma, al tempo stesso, nell'atto del misurare guadagna coscienza della prigione storica e dei limiti del proprio sistema di misura e si apre al compito di una riforma delle stesse categorie di osservazione di cui dispone all'inizio della ricerca.

E Lanternari osservava, al riguardo, che occorre volgersi ormai, con fermezza, "ad una storiografia autocritica della cultura occidentale, che è ancora quasi tutta da farsi". Dove quel "quasi", ancora adesso, è forse eccessivamente ottimistico, ove non potessimo tuttavia pensare che, nei classici del materialismo storico, questo processo ha pur trovato, nel cuore stesso dell'Ottocento, una fondazione imprescindibile, per chi desideri, almeno, con la propria prassi culturale e umana, comprendere ancora il mondo, e ancora modificarlo.

2004

ANTROPOLOGIA E MATERIALISMO STORICO

Occorre subito rilevare che nessuno, meglio di Lanternari stesso, avrebbe potuto tracciare, come ha tracciato in effetti, il quadro culturale entro cui è germinato e si è organizzato il metodo di ricerca, dal quale nacque, come primo risultato esemplare, *La grande festa*. Prendere la parola su questo tema, dopo quanto è dato leggere nella introduzione dell'autore alla riedizione del 2004, è, più che superfluo, improprio. Le indagini antropologiche e etnologiche di Lanternari, fondate in blocco sopra una prospettiva di criticismo storico assoluto, se qualche cosa generano costantemente, e quasi fatalmente, con grande evidenza, in lui, è una eccezionale autocoscienza operativa. Questa, è chiaro, può essere discussa e contestata. Anzi, si potrebbe affermare che quanto l'autore offre, di volta in volta, pur assumendo prevalentemente un colore di ragionata e cauta apologia e, in qualche modo, di storica autogiustificazione, induce quasi di necessità il lettore a temperare quella sorta di implacabile rigore con cui Lanternari vuole esibire ogni propria autocritica. Se egli osserva che *La grande festa* gli appare ormai un libro "palesemente 'datato'", e se sente la necessità di addurre qualche buona ragione per ripubblicare ancora un'opera per infiniti riguardi superata e, per così dire, defunta ("Non era meglio lasciar marcire il morto nella sua sepoltura?", scrive persino), questo avviene perché essa documenta, non soltanto e non tanto una tappa della sua intensa attività personale di ricercatore e di studioso, ma testimonia di una fase imprescindibile in assoluto delle discipline etnologiche, e più largamente delle scienze umane.

A mezzo secolo da una tale opera, rileva Lanternari, del resto, il punto capitale era contrapporre alle impetuose "correnti d'ispirazione extrascientifica", allora in fiore, una prospettiva chiarificatrice, fondata sulla ragione laica e sulla scienza acon-

fessionale, che era già stato il programma di lavoro, nei rispettivi domini di ricerca ma specialmente nella storia delle religioni, delle due personalità che in quell'epoca costituivano le due presenze dominanti delle discipline antropologico-religiose: Raffaele Pettazzoni ed Ernesto De Martino.

E l'"alleanza con Ernesto De Martino" era non solo comprovata dalla famosa nota introduttiva a *La grande festa,* ma era, e doveva rimanere a lungo, per Lanternari, un nesso che illuminava a fondo, con quel suo capolavoro, il germe metodologico di un intiero percorso culturale:

> Ne *La grande festa* io dovetti affrontare pure un problema teorico di primaria importanza, specialmente a quell'epoca, nella riflessione storico-religiosa e antropologica a livello internazionale. Mi riferisco al problema dei rapporti fra logica simbolica, propria del mondo del rito-mito, e logica razionale, assunta nella civiltà occidentale come base esclusiva dell'attività tecnica-strumentale. Nella prospettiva d'una antropologia religiosa orientata in senso storicista e contestualizzante, da noi comunemente seguita per formazione pettazzoniana e in fondo genericamente "critica", il nostro compito consisteva e consiste nello scoprire e chiarire i nessi che legano tra loro le due logiche, e ciò specialmente nel mondo delle culture tradizionali (del terzo mondo), vigeva nell'antropologia religiosa europea fin verso gli anni '50, l'idea che esse fossero interamente calate nella dimensione logico-simbolica. Il prelogismo di Lévy-Bruhl insegna.

È qui il punto da cui prenderà le mosse la specifica lettura che Lanternari saprà condurre del materialismo storico, e che susciterà presso interpreti particolarmente acuti, già per *La grande festa* – e basti il nome di Brelich – un sentore di chiaro marxismo. Più tardi, nel '97, Lanternari ricambierà la diagnosi: in *Antropologia religiosa* dirà che la posizione di Brelich, nel suo storicismo, "è assai vicina al marxismo, fuori da dogmatismi di sorta". Lanternari aggiunge, in ogni caso:

> Nel mio lavoro fu pressante obbiettivo dimostrare criticamente l'insopprimibile, funzionale connessione tra rito e lavoro tecnico-economico, in altri termini fra dimensione sacra e dimensione profana. Deviante e acritica per me si dimostrava l'idea di considerare le "culture primitive" come univocamente perdute nell'alone sacro.

Forse mi sbaglio, ma gli aspetti che non esiterei a definire apocalittici del Lanternari del 2003 dell'*Ecoantropologia,* a me sembrano ancora come un estremo prolungamento postumo dei colloqui, dei dibattiti, dei dissensi, remoti ma decisivi, con il suo antico alleato:

In De Martino *La grande festa* aveva suscitato un interesse più vivo che mai anche per lo sviluppo centrale datovi al tema escatologico, di primaria importanza per lui. Infatti sul nucleo tematico che in termini mitografici è chiamato dell'"eterno ritorno" o " fine o reinizio", o anche "apocalisse o palingenesi" – tutte metafore –. In termini psicologici, di "crisi e riscatto" con riferimento alla religione, all'esperienza culturale e a quella psichica – è chiaro che De Martino si riprometteva da tempo di tirare infine le somme. Lo dimostrò il suo saggio *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche,* in "Nuovi argomenti" del '64. Poi lo dimostra il suo lascito dei numerosi frammenti indi raccolti nel libro postumo *La fine del mondo.*

Ma si aprirebbe, a questo riguardo, un discorso infinito. Che abbraccia l'intiera indagine sviluppata da Lanternari. Non sarà indiscreto approfittare, da parte mia, al riguardo, di una testimonianza prospettica e risolutiva che sta nella dedicatoria stessa che egli mi indirizzò di suo pugno, dedicandomi una copia della sua *Ecoantropologia,* nella quale aveva modo di sottolineare, in data 1° settembre 2003, ancora una volta, la assoluta continuità, "fra il primissimo mio libro del 1959 e questo, ultimo, del 2003, di pari impianto storico-culturale e 'universale'".

Farò un passo ancora. Nel 1978, sull'"Unità", ebbi l'opportunità di recensire le puntate televisive di *Sud e magia* di Annabella Rossi, Claudio Barbati e Gianfranco Mingozzi, accompagnate dalla lettura del volume parallelo *Profondo Sud.* Non conoscevo Lanternari, a quella data, se non per molti suoi testi (e, in primo luogo, come dissi più volte, per *La grande festa*), ma avevo conosciuto personalmente Annabella, e più volte avevo dialogato con lei, poiché eravamo stati colleghi all'università di Salerno, dove insegnai tra il '68 e il '74. Ricordo alcuni appassionati racconti che mi aveva fatto di sue esperienze durante le ricerche da lei svolte sul folklore meridionale, e avrei molto da narrare intorno alle sue vicende di studiosa demartiniana. Ora, io scrissi un giudizio molto severo, protestando contro quella trasmissione, il 23 aprile. Dichiarai che rappresentava un "errore scientifico", e anche un "errore politico", e infine anche una "infedeltà essenziale alle intenzioni di De Martino". Annabella rispose. E io, il 7 maggio, ostinato controrisposi. Accusato di essere, tra l'altro, un "razionalista", concludevo, un po' rumorosamente, che ebbene, sì, un "razionalista" ero, "per cui non c'è altro *negativo* che il *negativo* storico, ovvero il 'primitivo'". Mi auguravo, alla fine, che avremmo potuto riprendere il nostro dibattito. Invece, ci siamo lasciati così. E ci siamo perduti. E poi l'abbiamo perduta. Nel 1985 raccoglievo in volume gli *Scribilli* di quel mio lontano periodo. Sono vecchi documenti di un vecchio "razionalista", vecchio e ostinato ancora.

Passano gli anni, e nel '97 leggo, di Lanternari, il suo libro sull'"alleanza", con i suoi "altri saggi post-demartiniani". E così ho modo di scoprire, nelle pagine dedicate a *Religione popolare e TV. Documentare o dare spettacolo?,* il giudizio di Lanternari su *Sud e magia,* valutato proprio come uno spettacolo "condotto secondo un'impostazione che non ci peritiamo di definire 'colonialista'", come "un esempio di 'colonialismo etnologico'".

Riprendere in mano quelle pagine permette di comprendere che non si tratta, per Lanternari, di meri "modi tecnici" di rappresentazione. Vi è spiegato perfettamente che cosa comporti, contro il "documentare" scientifico, il "dare spettacolo". E intorno alla spettacolarizzazione come capitale strumento ideologico "d'ispirazione extrascientifica" e irrazionalista, non occorre, non dovrebbe occorrere, recare prove ulteriori, ormai.

Ma vorrei concludere, oggi, su un punto che, nella introduzione alla seconda edizione di *Crisi e ricerca d'identità* (ovvero *Folklore e dinamica culturale*), che ha per titolo *Identità culturale e ideologia,* Lanternari toccava, giugno 1977, in questo modo:

> Anche le forze [...] della sinistra storica, nel nostro paese, sono venute assumendo nei tempi recenti posizioni che rischiano di scivolare, o slittano realmente, nel compromesso ideologico: per cui più che mai delicato ed urgente si fa il problema di costruirsi, alla base, un'autenticità e cioè un sistema di valori alternativi.

È sempre un problema di "impianto storico-culturale" e, nel trionfo della globalizzazione, dimostrabilmente, davvero, "universale".

2008

IL PERCORSO DALLA FILOSOFIA ALLA LETTERATURA

Avevo proposto io stesso che fosse Marramao ad aprire il Convegno, perché mi pareva, forzando un poco le cose, che in Filippini ci fosse un percorso di fuga dalla filosofia e un precipitarsi nella letteratura.

Io provo qualche difficoltà a parlare di Filippini. Accade con amici che ci sono stati cari: se muoiono, si sopravvive, credo inevitabilmente, con qualche senso di colpa, come se si facesse loro torto, massimamente quando si tratta di persone più giovani, pure di pochissimo.

Devo dire che io ho un ricordo di un Filippini impensabile come vecchio, come anziano. E questo, in parte, accade con tutti: la morte li blocca in un'immagine che non permette di fantasticare legittimamente uno sviluppo nemmeno fisico, di un volto e dei suoi segni. Poi ho scoperto che la differenza di età fra lui e me era minima: io sono del '30, lui del '32. Però nel ricordo – un poco per questo blocco che il tempo comporta, e un poco, direi, per un tratto del suo carattere e per il portamento, avevo il sentimento di essere assai più anziano di Filippini. C'era qualcosa di incredibilmente giovanile nel suo modo di presentarsi, che credo coincidesse in parte con quella particolare risata che evocava Marramao; una sorta di ricorso a qualche forma di vitalità elementare – una pura presenza vitale che sciogliesse di colpo tutto quello che, magari aggrovigliati, pensieri e discorsi avevano accumulato.

Oggi ho incontrato Marramao in treno; fra di noi c'è stato un piccolo scambio di opinioni su Filippini, quale, credo, non era mai accaduto. E a un certo momento io mi lamentavo di averlo conosciuto tardi; dopodiché fui consolato dal fatto che Marramao l'aveva conosciuto ancora più tardi – credo una decina d'anni dopo rispetto alla mia conoscenza.

Io lo conobbi nel '63, e vorrei partire da lì, non tanto per rac-

contare le storie, anche se l'incontro era avvenuto in situazione memorabile. Era il convegno a Palermo per costituire il Gruppo '63. Di Filippini, ne avevo sentito parlare da parte di Riva, di Balestrini, come di un tipo che lavorava presso la Casa Editrice Feltrinelli. Ma non c'eravamo mai visti. Arrivati a Palermo, scendiamo dall'aereo, e lui punta il dito su di me: sei Sanguineti! – mi dice. Cominciamo a parlare, e comincia pure una conversazione interminabile. Insomma, si aprì un dialogo – per quel tanto che la parola dialogo, come è stato segnalato da Marramao, poteva funzionare con Filippini – che poi si prolungò negli anni, sia pure con grandi lacune e grandi interruzioni.

Oggi, a distanza, mi pento di non averlo interrogato a riguardo della sua formazione, di non saperne a sufficienza. Al nostro incontro palermitano, l'ho trovato uomo fatto, compiuto, con l'impressione, in seguito, che non si sia molto modificato nel tempo rispetto a un "perché?" E se non subentrano delle grandi crisi – come si diceva in treno con Marramao – l'uomo trentenne ha scelto una propria linea, e mira semmai ad approfondirla.

Tuttavia, un mio allievo di Genova, che sta lavorando l'ipotesi di una tesi su Filippini, ha ritrovato, consultando un archivio, dei nastri in cui Filippini ed io incidemmo un dialogo – episodio da me quasi completamente dimenticato benché fosse stato abbastanza rilevante – col proposito di farne un libro. Doveva essere un libro-intervista, intitolato "Ideologia italiana", che diventasse un vero colloquio. Presto, tuttavia, accantonato come per un patto automatico. Nella vita, Dio sa perché, certe cose vanno a fondo, nel senso che affondano...

Del resto, nessuna intervista di Filippini è mai "servile", nel senso di porsi al servizio della persona intervistata. L'arte di Filippini consisteva nel riuscire a strappare, con tutto il riguardo e il rispetto e uno scrupolo nettissimo di una professionalità assoluta, ciò che stava a cuore alla persona che interrogava, e a trovare quello che a lui interessava. E delegava. Credo che con un minimo di strategia si riuscirebbe a leggere tutte le interviste di Filippini – prendete la cosa con tutta la dovuta cautela – come una serie di autointerviste: intervistava se stesso.

Perché, poi, una delle arti del Filippini, e in pari tempo una delle sue difficoltà, era l'uso della prima persona. Premette una difficoltà umana, in generale, ma si ha spesso l'impressione che una quantità di gente la superi con grande disinvoltura e trascini molto tranquillamente il proprio io in giro per il mondo.

Voglio qui ricordare una cosa, in particolare. Io lo incitavo sovente a scrivere perché amavo molto la sua scrittura, da quei pochissimi esempi che conoscevo, e che lui aveva reso pubblico: mi pare due testi teatrali e due racconti: *Settembre* e *In negativo*. *In negativo* glielo strappai quasi di mano. In quegli anni, infatti,

mi occupavo di una rivista, il "Marcatre", che era una delle riviste dell'avanguardia letteraria. Chiedevo agli amici del "Gruppo" di dare un testo. In quella circostanza costrinsi Filippini anche a scrivere una sorta di dichiarazione poetica, una sorta di autocommento da affiancare a *In negativo*, intitolato *Nella coartazione letteraria*.

Un giorno gli rimproverai: "ma perché non pubblichi, perlomeno?".

Non so se altri inediti usciranno al di là di *L'ultimo viaggio*, che appunto è apparso postumo. Non so come siano stati gestiti, se siano sopravvissute altre carte. Alle mie esortazioni, lui mi disse: No, ho un progetto abbastanza preciso. Ed era la parodia di un celebre libro di Roussel; *Come non ho scritto certuni dei miei libri*.

Doveva essere in qualche modo del suo non-scrivere. Questa era la cosa che doveva spiegare, che gli faceva dei problemi.

Non riuscirò, naturalmente, a dare una risposta, ma forse qualche approssimazione per immaginare questo libro non scritto, si può tentare.

Una cosa intanto voglio rilevare: Filippini era pieno di citazioni nascoste. Parlava molto alludendo, e credo che questo, a un cerio punto, l'ha paralizzato sul discorso filosofico. Il discorso letterario è un discorso che può permettersi nella modernità di essere un discorso citazionale: il sogno di Benjamin di un libro fatto di sole citazioni è un sogno che riassume in sé tutta la modernità, la pulsione della modernità.

La filosofia ha praticato spesso costruzioni citazionali. La cosa non è altrettanto tollerata, o abituale, nella filosofia moderna: se si cita, si cita accademicamente, non si cita invece con quella clandestinità che invece è grande parte della letteratura. Se qualcuno legge la dichiarazione poetica *Nella coartazione letteraria*, deve sapere, ad esempio, che Filippini era ossessionato da uno scritto di Leiris – che lui amava molto – quello della letteratura come tauromachia. E dava per scontato che tutto il mondo non solo l'avesse letto, lo sapesse in qualche modo a memoria. Pertanto, quando Filippini fa allusioni alla corrida e a cose di questo genere, non sta parlando della corrida immediatamente, sta parlando di Leiris; e non so quanta malizia ci fosse nel dare da un lato per scontato, e dall'altra una sorta di sberleffo. E questo mi pare il sintomo forte e insieme la cautela che occorre nel dire dell'abbandono di un discorso filosofico da parte di Filippini.

Filippini cita, allude a una proposizione di Kafka: "io non sono che letteratura, non voglio essere altro che letteratura", che è una specie di ambiguo esorcismo nei confronti della formazione filosofica. E dico ambiguo, perché la frase stessa di Kafka è infinitamente ambigua.

Prima di una breve conclusione vorrei ricorrere a due precisazioni che, con le tante cose che si potrebbero citare per spiegare la posizione di Filippini, o qualche frammento della sua figura e della sua storia, ho deciso di limitare deliberatamente ai testi raccolti in questo libro.*

La prima citazione è proprio ricavabile da quell'intervista con Daniel Stern, cui alludeva Marramao. A un certo punto, con quella pazienza didascalica che Filippini aveva nei suoi momenti migliori, non esente da ironia nemmeno questa volta, fa spiegare da parte di Stern, cos'è il Sé. "Stern lo definisce in negativo: non è l'Ego di Freud – che secondo lui è una nozione utile ma concettuale, largamente astratta, qualcosa di definibile intellettualmente: non è l'Io, o il Super-Io, non è l'Inconscio. Il Sé è l'esperienza soggettiva quale viene vissuta e ciò che presupponiamo quando diciamo sento questo, provo quest'altro. Il Sé, dice Stern, viene sentito attraverso movimenti, azioni, ambiente, contatti. Io penso che già nell'utero il bambino abbia grandi capacità di ricognizione di se stesso e degli altri, un piccolo mondo suo, appunto un Sé".

Qui torna la domanda "chi parla". Certo, parla Stern, ma chi parla è in realtà Filippini, perché il vero sogno di Filippini è il problema per cui la letteratura è tauromachia, è – almeno io lo penso – far parlare questo Sé, non l'Io, non il Super-Io, nemmeno l'Es: far parlare questo Sé che qui abbiamo visto così accuratamente descritto per quel tanto che è descrivibile.

Ma in realtà Filippini amava la letteratura e diceva di essere letteratura kafkianamente, perché la letteratura era anche un modo di proteggere quanto ci poteva essere di ingenuo nella ricerca di questo passare la parola al Sé. E la ragione era che Filippini lo sentiva come cosa impudica. Quello che caratterizza i due grandi racconti di Filippini – dico due grandi racconti perché penso siano tali – è proprio questa continua mascheratura quasi parodica con cui un linguaggio parafilosofico, pseudofilosofico, tra l'esistenzial-fenomenologico e il gergo della moda, viene giocato continuamente per prendere le distanze. La realtà è come esorcizzata, e prima di tutto questa realtà del Sé che si vorrebbe fare emergere, ma che viene come tenuta a bada, quasi presa continuamente a calci, come si fa con un animale un po' noioso, che non si vuole maltrattare, ma che basta un po' dondolare ritmicamente con il piede, perché quello finisca per star bravo, tenersi lontano e non dar fastidio.

Credo che progressivamente Filippini abbia scoperto, o pensato di scoprire – questa era la sua diagnosi – e neppure era

* *Il delitto di essere qui: Enrico Filippini e la Svizzera*, Feltrinelli, Milano 1996.

l'unico – che la letteratura era finita. Nel momento in cui Filippini si accorge che una letteratura sperimentale sta scomparendo, e che una letteratura non sperimentale (quello lo sapeva da tempo) non aveva nessun significato, Filippini inevitabilmente entra in crisi. Per uno che volesse essere solo letteratura, e sente demolire quell'unica forma che per lui era in qualche modo tollerabile di letteratura, a questo punto diventa un gran problema.

Cito da *Scrittori della Svizzera Italiana visti da Roma*, scritto nel 1980 – quindi torniamo indietro – ma dopo che Filippini ha smesso comunque di pubblicare, o racconti o altro. E scrive:

> La letteratura è scomparsa. Nell'evaporazione di quella nozione di "realtà" che l'aveva sorretta, e del supporto sociale che presupponeva, la letteratura vive, per così dire, di convenzione: si ammette che sia letteratura qualcosa che prende ancora la forma di libro, di romanzo, di poema, ma che essenzialmente "non parla più". Personalmente non posso che registrare una caduta di interesse, persino un certo fastidio. Ma sempre personalmente conosco un buon rimedio: non leggere niente che si dica letteratura.
> Ma per una volta me la voglio prendere un po' meno comoda e avanzare un'ipotesi interpretativa del fenomeno: la letteratura viene meno nella sua autenticità quando la società industriale detta avanzata passa da un regime di "realtà" a un regime, come dice Jean Baudrillard, di "iperrealtà": quando il cosidetto reale svanisce e lascia il posto alla sua duplicazione, alla "finzione"; alla finzione come vicaria del reale. Lasciamo lì quest'ipotesi, valga quel che vale.

Ma l'ipotesi doveva essere vicaria, perché dopo poche pagine – "Repubblica", 28 luglio 1987 – (torniamo vicini all'ultimo periodo della sua vita – il titolo dell'articolo è *Un bambino e un pennino*) si legge:

> Così, se la "letteratura ottocentesca" è diventata un puro atto di mielosa ipocrisia (ed è questa la letteratura che frequenta i premi), della letteratura sperimentale si può dire che ha compiuto la sua missione. A questo punto si prospetta la situazione per cui il mondo è pieno di libri ma privo di letteratura. Non è una bella situazione, perché la letteratura è anche un desiderio, e perché c'è sempre qualche cosa che vuol diventare letteratura. È qualche cosa che non si può ridurre ad altro.

E questo potrebbe essere l'esplicazione del silenzio di Filippini, tanto più impressionante per quella straordinaria facilità dello scrivere con la mano sinistra. Ricordo un giorno, ero con lui in redazione di "Repubblica", lui aveva da finire un articolo e scriveva quest'articolo più facilmente di quanto adesso io non parli. Batteva a macchina come se tutto fosse già scritto nella mente: non una correzione, un pentimento, una pausa. Aveva

bisogno di dieci minuti per terminare quella cosa che doveva finire, e lo faceva con grande tranquillità.

Finirò con il rinvio che lui fa a Benjamin, già evocato alla fine di questo articolo. Con una osservazione in più: a me *L'ultimo viaggio,* confesso, non è piaciuto. Credo che di fronte alla morte Filippini abbia fatto un tentativo disperato di far parlare il Sé, ma sperando di scavalcare quelle strategie di corrida, da toreador e di rischio, e in qualche modo di vincere in extremis le diffidenze, le cautele, e quindi di deliberatamente buttarsi in una situazione di ingenuità, che invece era sempre riuscito a controllare. Ora, questo non scompare del tutto nell'"Ultimo viaggio", ma c'è un eccesso di candore, a mio parere, in un eccesso di confessione che lui certamente avrebbe evitato se avesse scritto perché non scriveva.

Ma si capisce che la difficoltà contro cui lui ha urtato è quella che alla fine davvero lui spiega in questo passo conclusivo: "So bene, naturalmente, che c'è un problema enorme: la 'morte dell'esperienza' di cui parlava Walter Benjamin. L'esperienza è morta, ma c'è un inconveniente: si continua a nascere da un grembo di donna, si continua a prendere il morbillo, si continua ad ardere d'inconsapevolezza nelle estese pianure" – è una citazione di Ungaretti infilata lì – "o in quelle non estese del Ticino, si continua a portarsi dietro nella vita il bambinetto sognante e sofferente... Che si fa, per dirlo, di tutto ciò?".

1997

ALCUNE IPOTESI DI SOCIOLOGIA DELLA LETTERATURA

Come punto di partenza potremmo assumere questa domanda: è possibile e legittima, oggi, una storia della letteratura? E potremmo rispondere, molto nettamente, che, in ultima istanza, non è possibile né legittima, come non lo è la storia separata di qualunque forma sovrastrutturale. La risposta suona necessariamente, così sbrigativa, alquanto dura, e ha il sapore di un astratto postulato, probabilmente. Ma non credo che non sia per questo meno vera: credo tuttavia che dovremmo aggiungere subito che possibile e legittima, e anzi desiderabile e doverosa, sia una storia dell'idea di letteratura e delle istituzioni letterarie, considerate sì, se vogliamo, in quella che si suole definire come la loro "autonomia relativa", ma facendo oggetto d'indagine, per l'appunto, questa "autonomia relativa" stessa, il suo sempre problematico costituirsi e il suo mutevole incarnarsi nelle diverse strutture e classi sociali. Insomma, per dirla nel modo più crudo, si tratterebbe di tracciare, infine, la "storia di un'illusione". E un'"illusione", mi pare, è un oggetto storico sufficientemente definibile, e adeguatamente determinabile.

Ma lasciamo per un momento da parte la domanda d'avvio, e aggiriamo il problema. Credo che oggi sia possibile percorrere tutte le storie della letteratura esistenti, italiane e non, senza accorgersi che, a un certo punto, è stata inventata la stampa. Credo che il passaggio dai codici agli incunaboli, e il peso storico enorme che ha avuto la svolta gutenberghiana, sia difficilissimo a percepirsi. E rimane così completamente oscurato e coperto il peso che tale svolta ha avuto, non soltanto nella comunicazione e ricezione del "messaggio letterario", ma nel suo stesso strutturarsi e costituirsi.

Così (e farò volentieri riferimento ai manuali, segnatamente ai manuali scolastici, poiché mi sembra naturale, in sede di sociologia, muoversi su un terreno in cui più forte è precisamente

il peso sociale, e in cui le cose si presentano in maniera più radicale, e più gravida di conseguenze), se guardiamo l'indice di un manuale di storia letteraria, lo vedremo ancora distribuito volentieri per secoli, o per quelle annose categorie (umanesimo, rinascimento, barocco, ecc.), che sono naturalmente inclinate a porre in ombra le basi concrete, culturali e sociali, della comunicazione simbolica. Per contro, sarà estremamente difficile, se non impossibile, apprendere quali erano le tirature dei grandi romanzi europei del Settecento, e quindi farsi un'idea prima, quantitativa, dell'ampiezza di pubblico che potevano toccare. Se non ricorriamo a certe pagine di Escarpit, per esempio, non verremo agevolmente a sapere, per certo, quante copie si sono stampate, al suo tempo, dei romanzi di Richardson, e continueremo a parlare, in termini estremamente vaghi, di necessità, della fortuna e della diffusione del romanzo.

Altrettanto vaghe rimarranno le nostre conoscenze intorno alla posizione concreta, economico-sociale, del produttore di letteratura. In Francia esistono volumetti piuttosto notabili, del tipo "Come viveva Balzac", in cui si fanno i conti in tasca allo scrittore, si documenta e si decifra come e quanto guadagnava, rendendo possibile una prima valutazione della sua posizione lavorativa, nel corpo sociale. Una non interrotta eredità di studi positivi (e magari positivistici) permette almeno di avere a disposizione una prima base documentaria, di gettare un primo sguardo sopra la relazione che uno scrittore intrattiene con i sistemi produttivi ed economici del proprio tempo.

È certo, in ogni caso, che da noi, di norma, non si fanno conti in tasca agli scrittori, o sono conti marginalmente biografici, sostanzialmente ed episodicamente pettegoli, così da lasciare comunque nell'ombra le connessioni tra lavoro letterario e apparati di produzione culturale, nelle loro concrete relazioni economiche. E lascio immaginare se problemi del genere, alla comune coscienza collettiva, non apparirebbero indebitamente profanatori, al limite della bestemmia, ove fossero applicati, poniamo, alla cosiddetta storia della filosofia.

Penso, è evidente, a una sociologia della produzione e della ricezione letteraria, nel quadro di una sociologia della produzione e della ricezione culturale. Penso, infine, a una sociologia del linguaggio, e dei codici di comunicazione cosiddetti letterari, non trascurando affatto, anzi avendo ben presente, l'apporto che gli studi di storia dell'arte, assunti come paradigma, potrebbero recare al riguardo. Per chi tenga in particolare allo "specifico letterario" (che è poi l'illusione di cui si diceva, ma che è anche, precisamente, l'illusione che stiamo mettendo in causa, e nella storia sociale), basti considerare la carenza che noi sentiamo di qualcosa che equivalga a quello che, nel dominio delle ar-

ti, è rappresentato dagli studi iconologici. Diciamo che il primo terreno da conquistare, allora, potrebbe essere appunto quello di una bene articolata storia dell'iconografia letteraria, per così dire. E non penso naturalmente soltanto a una storia sociale dei *topoi,* ma dei "segnali" letterari in genere.

Dinanzi a una natura morta, noi sappiamo bene come l'opera si inserisca entro un sistema iconografico che ha una storia precisa, e socialmente ben radicata. Ma vorrei dire qualcosa di più elementare ancora. Dinanzi a una cornice, a un quadro in cornice, noi conosciamo il valore di "segnale" che la presenza della cornice socialmente possiede. Un po' come, per intenderci, sempre molto elementarmente, la presenza del verso può fungere da "segnale" di una determinata sorta di letterarietà poetica. Ma la storia dei segnali letterari, in realtà, è tutta da scrivere ancora, in quella che è la sua dimensione autentica, cioè proprio di segnale sociale. E basta pensare, per fare un esempio ancora da manuale, come la questione dei generi letterari, superata la fase precettistica, che ne rendeva trasparente la funzione sociale, a leggervi bene dentro, sia stata idealisticamente rimossa, anziché essere rimessa sui piedi, come occorreva, e come occorre ancora. Le "regole", come i "generi", nella cultura romantico-borghese, sono state gettate in fase di latenza, proprio perché, nella forma della negazione delle "regole" (e dei "generi"), stavano sorgendo nuove "regole" occulte di socializzazione dei messaggi simbolici. E oggi sappiamo, o dovremmo sapere, che, per contro, lo spazio romantico-borghese è il più "regolato" che si possa immaginare: tanto più fortemente "regolato" perché inconsciamente "regolato" (nell'inconscio collettivo, ossia nell'inconscio sociale). Un libro come *La carne, la morte e il diavolo* di Praz, per un esempio specifico, è un possibile punto di riferimento, nella direzione di un'iconografia letteraria. Ma sappiamo bene come sia rimasto isolato, e non soltanto in Italia (e considerato, in fondo, come un libro improprio, non di "letteratura" – a suo onore). In breve, si tratta di inventariare e spiegare, in primo luogo, quell'insieme di segnali sociali che, di volta in volta, avvertirono e avvertono: "attenti, signori, siamo di fronte a un messaggio letterario" (indicandone convenzionalmente i modi di fruizione e ricezione).

Ancora, è possibile esplorare manuali e manuali di storia letteraria, senza avvedersi che esistano fiabe, leggende popolari, canti folclorici, e simili, ghettizzati tutti a parte, in nome dell'opposizione tra oralità e scrittura. Uno tra i compiti primari della sociologia della letteratura è un'immediata dilatazione del concetto tradizionale di letteratura, la caduta di elementi discriminanti in senso aristocratico, in vista di una ricerca infinitamente più ricca e problematica che abbracci l'intiera area dei

messaggi simbolici, in forma verbale. Tutto quello che passa nella nostra cultura sotto le voci paraletterarie del folclore e della letteratura "popolare" richiede una pronta immissione entro l'ambito della ricerca, esattamente come deve accadere per lo spazio verbale della sottoletteratura (*Trivialliteratur*). Che è merito della sociologia letteraria aver messo in circolo e in causa, di rado tuttavia superando barriere e limiti di antica data.

È abbastanza chiaro, così, che soltanto dialettizzando la nozione di "letteratura", nel suo vario configurarsi storico, nel campo della cultura verbale (dove "cultura" è ovviamente assunto come concetto antropologico), in dimensione simbolico-ideologica, si raggiunge realmente una dimensione storicamente possibile, nel vivo dei rapporti e dei conflitti sociali. Al limite, per rendere chiara l'idea, si potrebbe suggerire questa formula: una storia della letteratura diventa possibile, quando sia intesa come una forma della "cultura materiale": come storia del "materiale verbale" lavorato dalle società umane. Al modo, per intenderci, come si studiano le tecniche del corpo, o come si dovrebbero studiare, secondo il programma memorabile elaborato da Mauss.

Cadrebbe, tra l'altro, quella nozione lineare, monolineare, orizzontale, della storia, che sinora ha dominato lo studio dei "materiali verbali" (e potremmo anche dire unidirezionale, unidimensionale, volendo), evidenziando per contro lo spessore della storia stessa, la sua verticalità, la sua pluridimensionalità (come storia dei conflitti ideologico-simbolici tra le classi e i gruppi sociali). In termini molto elementarmente didattici, si tratterebbe allora di capire, in primo luogo, *contro chi* è diretto un "testo" (nell'accezione così larga, come si è sin qui suggerito): perché non c'è discorso che non nasca come alternativo e contraddittorio in relazione ad altro discorso, ad altro "testo", e non c'è discorso o "testo" che riesca comprensibile, se non comprendendo il rifiuto e la negazione di cui è portatore. Ogni discorso o "testo", nella sua valenza simbolico-sociale, ovvero ideologica, è in dialogo, in contestazione, è voce di opposizione, in relazione ad altra voce reale o possibile (di altro gruppo o classe sociale). Con una formula, ogni "testo" manifesta un senso, in rapporto con l'avversario a cui è destinato, in controdestinazione. Ho detto che si tratta di formula elementarmente didattica, perché probabilmente, praticamente, è proprio utile incominciare di qua, dall'individuazione del controdestinatario, per la definizione significativa di un messaggio. È un esercizio pedagogico, che si propone, ed è un principio di metodo, naturalmente.

Ho già accennato al fatto che il primo oggetto di una sociologia della letteratura è la letteratura come categoria e come

istituzione (come istituzione di una "illusione"). Questo, mi pare, fa cadere ogni problema di uno specifico letterario, che non sia la storica specificità dell'istituzione. Di fatto, nella storia dei gruppi sociali, si istituiscono (e destituiscono), come specifici, sistemi di segnali di riconoscimenti categoriali. E altra sostanza, naturalmente, questi segnali non hanno, anche se carichi, altrettanto naturalmente, di significato (il segnale non è certo mai "casuale"): ma non si dà uno specifico afferrabile "per sé". E qui già sarebbe da applicare la regola appena enunciata: contro chi si innalzi il segnale che fonda l'istituzione.

Ma assai più rilevante che l'impatto contro lo specifico letterario come mito (come "illusione"), sarebbe quello di una sociologia della letteratura contro il mito (e l'"illusione") dei valori. Una delle obiezioni più insistenti che si muovono contro l'analisi sociologica dei "testi" letterari, comunque organizzata, è quella della sua incapacità di rendere conto dei valori: un fumetto, si obietta, è trattato allo stesso modo della *Commedia*. Ma è vero l'opposto: che soltanto una sociologia della letteratura è capace di spiegare perché e come si definiscano e si gerarchizzino e si disgreghino i valori, nella storia e nei conflitti dei gruppi sociali che si fanno portatori di "testi". Semplicemente, la questione dei valori è davvero rimessa con i piedi per terra. Analogamente, il rimprovero che si fa sovente, alla sociologia, di categorizzare, con le sue categorie sociologiche, ammucchiando insieme cose affatto eterogenee, vuole essere considerato per quello che significa nei fatti. Molti si irritano quando si afferma che il tale poeta, il tale testo, rappresenta la borghesia comunale in ascesa, e simili. E lamentano che l'individualità si perda a favore di categorie vaste, e indebitamente generalizzanti. Ma qui conviene osservare semplicemente che ogni ottica scientifica è generalizzante, e che il suo compito è proprio e soltanto lo scioglimento dell'individuale in categorie e in astrazioni determinate sempre più vaste e comprensive: non c'è metodo, che non abbia come obiettivo il superamento della singolarità dell'individuale. Il vero problema è altrove: è l'elaborazione di categorie sufficientemente articolate e ricche di mediazioni, che permettano appunto di mediare in modo fecondo e comprensivo l'individuale e il generale. Ma, da questo punto di vista, astrattamente metodologico, si incontrano dunque le medesime difficoltà che patiscono le generalizzazioni categoriali tradizionali (poeta barocco, prosatore classicista...). E pensiamo alle presunte forme individualizzanti di buona memoria crociana (poeta dell'armonia, e di questo, e di quello), per cui fior di ingegni si sprecò, per decenni della vita culturale italiana, a inventare formulette simili, di così manifesta e vaga indeterminatezza.

Sotto questo, si cela altra cosa, ben inteso: l'idea che un mes-

saggio estetico, e culturale in genere, abbia valore nel suo individuarsi, al limite ineffabile. E qui, la sociologia della cultura ha non poco da dire, intorno a quest'idea, a questo criterio di valore, al suo sorgere e definirsi, al suo acquisto di egemonia sociale. Insomma, la sociologia non ignora affatto il problema dei valori e delle scelte di valore, anzi è un suo centralissimo problema. Soltanto, la sociologia sa, deve sapere, che ogni gusto è gusto di classe, è gusto di un gruppo sociale storicamente determinato, che ogni poetica e ogni estetica hanno connotati sociologici estremamente definiti, e che si tratta di decifrarli e spiegarli, e che in questa forma, e in questa forma soltanto, si pone correttamente la questione del valore. La messa in causa delle gerarchie di valori è, in qualche modo, l'oggetto primario dell'indagine. Per usare una formula che mi è cara, dirò che ogni *testo* è un *test* sociale: dimmi che valore ci collochi, e ti dirò chi sei. La sociologia della letteratura, potremmo affermare, assume l'orizzonte globale dei messaggi e delle comunicazioni verbali, per vedere che cosa gli uomini ci vedano dentro, con il loro sguardo socialmente e storicamente condizionato, cioè proprio "dal loro punto di vista" nella società e nella storia.

Ogni gusto, estetica, poetica, secondo cui i valori si instaurano e si gerarchizzano, si inculcano, si socializzano, si trasmettono, fin dall'orizzonte della famiglia e della scuola (in tutto l'apparato, socialmente imponente, della formazione pedagogica del gusto: "odi, fanciullo, è la Sesta di Beethoven"; "ammira, scolaro, il Ghirlandaio sulla copertina del tuo quaderno"; "leggi, figliuolo, questo sonetto del Carducci"), è un momento capitale della formazione (e conformazione, direbbe Gramsci) dell'ideologia di un gruppo sociale. Si tratta di decifrare il meccanismo e il senso di simili processi, come sono organizzati, come si articolano, come funzionano, a quali fini, in vista di quali interessi, e di quale coscienza di classe. Un po' come Veblen, a proposito di un'estetica della natura, spiegava le radici sociali dell'ammirazione per un bel prato verde (in relazione a un'ottica, è il caso di dirlo, di possidente terriero che contempla la mirabile inutilità, come sciupìo vistoso, di larghe plaghe dei propri territori: un'ottica divenuta egemonica, e che spiega non poco del nostro paesaggio urbano e rurale, come della storia della nostra pittura – e della nostra letteratura, appunto). Non senza il vantaggio supplementare, per noi, di aver in Adorno criticante Veblen un'ottica demistificante a sua volta l'ottica con cui Veblen demistificava l'ottica del proprietario terriero.

Scendiamo a un esempio più modesto, e più limitato. Packard racconta che gli emigrati italiani negli Stati Uniti solevano frequentare, nei primi tempi, le pizzerie, attirati, ad un tempo, da certi vantaggi economici, e dalla fedeltà a una tradizione di

cultura gastronomica, in cui potevano più agevolmente riconoscersi e ambientarsi. Ma poi, gli emigrati che facevano un po' di fortuna, e penetravano nella classe media, abbandonavano rapidamente pizze e pizzerie: erano interessati a cancellare con cura, una volta inseriti socialmente, ogni traccia delle loro modeste origini migratorie, tesi a superare ogni ghettizzazione e segregazione, anche a livello della cultura del cibo. Finalmente, ove raggiungessero una posizione sociale più elevata, tornavano alla pizza e alla pizzeria, e magari ricevendo ospiti allestivano pizze in casa propria, riassumendo come segno elegante, e storico documento, a un diverso livello, quasi in forma di superiore civetteria, ciò che si erano affannati, per lungo tempo, a dissimulare. Un po' come quella borghesia, ovviamente, che preferisce cenare all'osteria, che in un ristorante medio. Ora, la parabola descritta da Packard si potrebbe puntualmente ridescrivere per una quantità di individui a proposito dei gusti culturali ed estetici, e delle loro oscillazioni. Non è un mistero che gli appassionati furibondi del poliziesco e del fantascientifico, gli spettatori monomaniaci del western e del film dell'orrore, si trovino raggruppati essenzialmente ai poli opposti della scala socioculturale, tra le vittime della sottocultura e tra i raffinati professionisti intellettuali. Ma molto resta da indagare, in questo senso, naturalmente, per l'intiero spessore dei gruppi sociali e della loro storia.

Abbiamo nominato Packard, ed è tempo dunque di applicare alla letteratura la definizione di "persuasione occulta". L'essere sociale della letteratura (dell'arte, della cultura) trova, in questa formula, un'indicazione assai corretta, per una corretta decifrazione. È il funzionamento sociale della letteratura, che si tratta di cercar di comprendere. E qui la letteratura è doppiamente interessata (come ogni forma culturale, s'intende), così per quello che è l'aspetto del "confezionamento" del messaggio simbolico-ideologico, come per quello che è l'aspetto propriamente di "contenuto" del messaggio medesimo. Ed è qui ancora, e soprattutto, che l'innocenza dell'estetica interviene a coprire e mascherare la realtà dei meccanismi ideologici sociali, di consenso e di dissenso di classe, nella sua immediatezza politica, come nelle sue varie mediazioni civili e culturali. Ed è qui, finalmente, che l'innocenza estetica si rende decifrabile nella sua stessa innocenza: come strumento, voglio dire, di fruizioni più raffinatamente elevate e, ad un tempo, come strumento di più occulte persuasioni.

Grosso modo, quella che comunemente si indica come letteratura può essere descritta come una sorta di pedagogia per adulti, se è lecito l'ossimoro, e la sociologia della letteratura dovrebbe, al minimo, rendere trasparente il lungo filo che lega la

prima educazione letteraria del fanciullo, che apprende la rustica cantilena o la poesiola del libro elementare, per giungere sino al grande scrittore, sublime tra le nuvole. Anche se, naturalmente, è più dilettoso e produttivo percorrere il cammino inverso, ritrovare nel "testo" carico di gloria i meccanismi di base della pedagogia elementare: infine, della persuasione occulta, ideologico-simbolica.

La formula di Goldmann, secondo cui un gruppo sociale organizza una propria ideologia coerente, e la rispecchia in coerenti strutture estetiche, è quella che, oggi, rappresenta il meglio, come programma per l'analisi di un "testo". Tanto più che Goldmann ha avuto la buona ventura di fondarla, sperimentalmente, alla rovescia, studiando le strutture ideologiche di Pascal e Racine, nel *Dieu caché,* ritrovandovi un orizzonte ideologicamente coerente, prima ancora di sapere a quale gruppo sociale tutto questo potesse appartenere, e giungendo a individuarlo. E l'ultimo Goldmann, mi pare, ha risposto a sufficienza, anche se la morte non gli ha permesso di portare sino in fondo il suo tipo di ricerca, alle accuse e ai sospetti di eccessi di "contenutismo". La sua meta, indubitabilmente, era la individuazione concreta, nel linguaggio, dell'ideologia sociale di gruppo (o, come forse converrebbe dire, di classe). Se mai, una difficoltà rimaneva nella nozione di "coerenza", postulata da Goldmann in maniera che a me pare troppo astratta e astorica. E che lo spingeva a ipotizzare un criterio di valore, separato appunto dalla società e dai conflitti sociali e storici, nel grado di coerenza raggiunto da un "testo" (e, per esso, da un gruppo sociale). Non si può che rispondere, in proposito, prospettando l'esigenza di una storia sociale della coerenza, evidentemente. E della coerenza, anche, come forma, storicamente determinata, di auto- e di eteropersuasione.

Ma possiamo anche lasciare in disparte Goldmann, e ripiegare proprio sul "materiale verbale", puntare, come io preferirei, sul "linguaggio". Parliamo di Spitzer. Semplificando molto, Spitzer insegna che ogni "stile" è una patologia, che esiste come scarto rispetto a una norma (a una situazione, storicamente definibile, di linguaggio "normale" – o "normativo"). E tutti conosciamo i possibili sviluppi in senso psicocritico, da Mauron a Weber. Possiamo perfettamente accettare l'idea, per un momento, che la personalità di un produttore di messaggi verbali sia definibile attraverso i suoi scarti, la sua patologia: il suo stile, insomma. Ma qui aggiungeremo subito che quello che importa, poi, è il momento in cui questa patologia cessa di essere tratto individuale, acquista un significato oggettivamente sociale, viene socializzata: funziona come un organismo simbolico (come un generatore di meccanismi simbolici) capace di significazioni

collettive, interpersonali, transindividuali, sociali. È probabile che si possa affermare: non c'è niente di ideologico che prima non sia stato nel patologico. Ciò che nasce, patologicamente, come stile, agisce come ideologia. Definire un linguaggio, uno stile, importa dunque non in quanto decifrazione di un'espressione individuale, ma di un'assunzione sociale, di una oggettivazione di valore. In un tratto patologico di stile importa il momento dell'accoglimento simbolico sociale: il momento in cui il gruppo, la classe, fa di quello stile il proprio segno ideologico, si tratti del cantautore di successo o di Montale in antologia. Il resto, alla lettura, è silenzio. Con l'inevitabile corollario: se l'ideologia dominante è quella della classe dominante, la patologia dominante (lo stile) sarà pure quello della classe dominante. Comprendere come una patologia funzioni simbolicamente, come un linguaggio funzioni come ideologia sociale, questo è forse il problema centrale, per l'orizzonte che si suole tradizionalmente indicare come l'orizzonte della letteratura. Sociologia della letteratura, oggi, significa, per me, entrare in quest'ordine di problemi, e proporsi di trovare una soluzione socialmente, storicamente adeguata.

1976

CULTURA E MEDICINA

Se ci interroghiamo intorno alla posizione della medicina, nell'organizzazione della cultura, e ci interroghiamo storicamente, come pare corretto e necessario, ci troviamo, di norma, di fronte a un doppio schema, che cercherò qui di semplificare, un po' ruvidamente.

Da un lato, troviamo cristallizzate sommariamente, almeno per la nostra storia culturale, alcune grandi fasi evolutive, che ci strutturano una svelta periodizzazione di questo genere: una fase originaria e arcaica, essenzialmente magica e sacrale, religiosa e rituale; una fase seconda, in cui si sviluppa una "téchne" profana, un'arte terapeutica di artigianale concretezza, quella che, nei termini della rivendicazione ippocratica, si definiva come "la medicina antica", ovvero, modernamente, alla Benjamin Farrington, della "mano che guarisce", ma la cui operatività concreta convive e si giustifica con filosofie naturali astratte e con principi dottrinali, che, al tempo stesso, dignificano e mortificano la pratica medica, nella sua relativa autonomia appunto "tecnica"; e finalmente una fase che può vantarsi scientifica, il cui pieno dispiegamento, progressivamente sospinto e sorretto dal trionfante sperimentalismo razionale, si verificherebbe a partire dal secolo scorso.

Questa formula, ovviamente triadica, come si addice alle nostre predilette strutture mentali, e dunque chiaramente iperdeterminata, può rinviarci, in buona sostanza, al paradigma comtiano dei tre stadi, proponendoci, come figure categoriali, un sacerdote o stregone da stadio teologico, un tecnico filosofante da stadio metafisico, e finalmente un dottore scienziato da stadio positivo.

È come dire che la cultura medica è pensata, e si pensa essa stessa, per sé, quanto alla propria costituzione, in termini fondamentalmente ancora positivistici.

D'altro lato, questa ideale tipologia triadica è corretta poi, nella complessità concreta del racconto storico, da uno schema radicalmente selettivo, per il quale è chiamato a intervenire giudicando il tribunale del nostro presente, in assoluto.

Si tratterebbe di cogliere, in qualche modo indiscriminatamente, a qualunque livello o fase, quelle epifanie, o almeno quei germi in cui traluce una verità positiva. Ne deriva una visione cumulativa, non veramente graduabile né scandibile per qualità, per cui la medicina d'oggi, raccogliendo gli sparsi contributi disseminati irregolarmente nel tempo, remoto o prossimo che sia, li rifunzionalizza continuamente, li sistematizza, liberandoli da ogni indebito involucro, teologico o metafisico o scientista che sia, sottoponendoli a perpetuo controllo.

Tutti i nostri ieri, anche i più immediati, sono una sorta di sterminata alchimia medica, da cui si estrae, giorno per giorno, e quasi ora per ora, l'attuale chimica medicinale, con la sua verità ultima, e s'intende provvisoriamente ultima.

Questo doppio schema soddisfa, e non soltanto per la scienza medica, ma per tutte le scienze, a due opposte esigenze, e, a suo modo, le soddisfa altrettanto bene.

Per un verso, infatti, fornisce un senso all'erranza storica, risolvendola in una galleria a grandi arcate di meraviglie e di sbigottimenti, dove possono alternarsi e giustapporsi senza fine gli stupori antitetici e complementari del "si era scoperto già, sin da allora" e del "si credeva tuttavia, allora ancora", in un contrasto, anche romanzamente pittoresco, tra prodigiose anticipazioni e resistenze irrazionalmente fantasiose.

Ma, per altro verso, e quasi con un medesimo gesto interpretativo, la storia ne risulta tranquillamente azzerata. Una volta setacciate le pagliuzze d'oro che si possono estrarre, scavando nel decorso del passato prossimo e remoto, non ci resta che rifonderle in rifondazione, entro il quadro del nostro sapere presente, e entro i suoi processi di interminabile autocritica. In una parola, potremo dire tube di Falloppio e morbo di Parkinson, ma la medicina può divorziare senza disagio dalla propria storia, serbando al massimo qualche episodico tratto di onomastica commemorativa.

È tuttavia evidente che, per pensarsi culturalmente, la medicina deve storicamente superare la duplicità, anzi la doppiezza che ho appena evocato. Per intenderci subito, rinvierò a un documento a tutti noto, compresi i non medici.

Penso alla *Naissance de la clinique* di Michel Foucault, anno 1963. Con la sua "archeologia dello sguardo medico", come recitava il sottotitolo originale, Foucault spezzava, uno tra i molti, s'intende, la tradizionale complicità di storia cumulativa e di azzeramento storico, puntando sopra il momento della "frattura",

della *coupure* epistemologica, guardando alla grande svolta del sapere medico, tra tardo Settecento e primo Ottocento, come a "una delle testimonianze più visibili di una rete di mutamenti nelle strutture fondamentali dell'esperienza".

Metteva in giuoco, non soltanto un mutamento di paradigma, nell'ambito di una disciplina singolarmente assunta, ma della struttura culturale, in genere. Il "posto fondamentale della medicina nell'architettura delle scienze umane" era lì indicato nella scoperta della finitudine umana, onde "il primo discorso scientifico, nella nostra cultura, svolto sull'individuo, passa attraverso il momento della morte".

Erano in questione "una riorganizzazione del campo ospedaliero, una nuova definizione dello statuto del malato nella società e l'instaurazione di un certo rapporto tra l'assistenza e l'esperienza, il soccorso e il sapere", e l'apertura del linguaggio a tutto un nuovo dominio, per cui il visibile è l'enunciabile, il dire quel che si vede è il dare a vedere dicendo ciò che si vede, descrivere è disvelare, e il disvelamento è la "manifestazione della verità" nello "spazio discorsivo del cadavere". Scriveva Foucault: "La costituzione dell'anatomia patologica all'epoca in cui i clinici definivano il loro metodo non è dell'ordine della coincidenza: l'equilibrio dell'esperienza esigeva che lo sguardo posato sull'individuo e il linguaggio della descrizione poggiassero sul fondo stabile, visibile e leggibile, della morte". È il momento in cui "la malattia si stacca dalla metafisica del male, cui, da secoli, era apparentata".

Mi fermo a questo accenno, perché si può discutere senza fine, e anche respingere tranquillamente l'argomentazione foucaultiana. Quella che mi interessa, al momento, è la responsabilità decisiva che Foucault assegnava al sapere medico, nel quadro della cultura. Anche al di fuori e al di là delle proprie intenzioni, indagando intorno alla fondazione del metodo anatomico-clinico, egli rilevava, con la centralità del sapere clinico nel costituirsi della nostra idea dell'uomo, i suoi tratti ideologici, cogliendoli nel momento aurorale della nostra presente nozione di medicina, denunciandone la condizionata relatività.

La "nascita della clinica" è così, di necessità, anche una "critica della clinica".

Prendiamo un altro documento, altrettanto a portata di mano, e strettamente connesso a quello appena esibito. È la voce *Clinica*, stesa da Franca Basaglia Ongaro, anno 1978, per l'Enciclopedia Einaudi. La bibliografia è prosciugata sino a un numero solo, a una sola voce, quella del testo di Foucault.

E di questo testo è portato al centro quel capitolo, *La lezione degli ospedali*, dove erano analizzate, e un po' ghettizzate, le condizioni sociali e giuridiche della svolta epistemologica, i proget-

ti politici e i provvedimenti legislativi della rivoluzione francese, dalle misure dell'anno III alla riorganizzazione dell'anno XI. Scriveva la Basaglia: "A Foucault interessa cogliere il processo di strutturazione del corpo organico del sapere medico. Ciò che invece qui interessa individuare è il rapporto tra questo sapere che si organizza secondo la nuova logica del potere che va strutturandosi, e l'uomo sano/malato".

Interessa, insomma, con rinvio alla Montpellier del 1793 e alle posizioni dei montagnardi, che si potesse dire, a un dato punto, a quel punto "niente ospedali, niente ospizi, niente cattedre". Un momento di contestazione utopica, dunque, animato dall'idea che il malato è l'unico soggetto "per cui il sapere deve esistere", e dalla presa di coscienza del ruolo che ospedali, ospizi e cattedre stanno assumendo "nel dominio dell'uomo, attraverso il controllo della malattia".

Ho evocato in fretta due posizioni tipiche degli ultimi decenni, ma che non sono emerse invano. Pongono interrogazioni ancora spalancate sull'oggi, quanto ai nessi che legano, nella teoria e nella pratica, lo statuto della medicina moderna, l'orizzonte metodologico in cui si articola, le basi sociali della sua organizzazione. Ho segnalato due sintomi critici. E non è certamente mio compito tentare adesso, affrettatamente, una diagnosi. Dirò soltanto che ogni tentativo di discorso, comunque orientato, sul raccordo tra medicina, come forma specifica di un sapere specialistico, e cultura, come dimensione antropologica, assai prima e assai più che strettamente intellettuale, deve riconoscere prima di tutto il delicato privilegio che spetta a un luogo in cui si raccordano e si incrociano quelle che tradizionalmente indichiamo come scienze naturali e scienze umane, formando quella miscela felicemente esplosiva, quel corto circuito, che impegna, con il nostro stesso immediato vissuto, le nostre idee di corpo e di mente, di vita e di morte, investendo tutte le nostre opzioni etiche, giuridiche, politiche – massimamente oggi, tra inseminazione e trapianto, nel pieno dei dibattiti intorno all'accanimento terapeutico, alla medicalizzazione totalizzante, alle medicine alternative.

Ma spetta ai medici, ovviamente, descrivere quella perpetua dialettica per cui, in un colloquio diretto o irriflesso, di volta in volta, la medicina riceve e procura, dalla cultura e alla cultura tutta, le categorie e gli strumenti concettuali di cui si avvale e che essa propone, in uno scambio infinito, modellando e riuscendo insieme modellata, in relazione all'intiero complesso delle nostre nozioni di natura e di uomo, che qui appunto, nel sapere medico, si incontrano, in conciliazione e in contrasto.

Diceva Foucault, ancora, che "il pensiero medico è coinvolto di diritto nello statuto filosofico dell'uomo". Ma è dire poco. Perché il pensiero filosofico è coinvolto, con non minore diritto,

nello statuto medico dell'uomo, anche se il terapeuta concreto, diciamo pure per l'occasione il singolo gastroenterologo, può per accidente non averne affatto coscienza, e agire al riguardo come portatore ignaro, e vorrei dire come portatore sano, di una sua particolare ideologia. Ma è dire poco, soprattutto, poiché entrambi i pensieri e gli statuti, il medico e il filosofico, sono coinvolti pienamente nello statuto della cultura, in assoluto.

Detto così, può suonare alquanto rettorico, tutto questo.

Ma ho in mente, e mi basta qui rinviare, almeno da noi, agli studi di Mario Vegetti, l'omologia fondamentale che stringe, unitariamente, le strutture mentali operanti nel corpus ippocratico, nella storiografia di Tucidide, nella costruzione della logica semeiotica e indiziaria di Edipo, nella tragedia di Sofocle. Ovvero, all'omologia non meno forte che connette rigorosamente la costruzione teorica di Euclide al metodo di Galeno e al metodo di Polibio, in diffrazione e riverberazione parallela.

Ancora pochi mesi fa, abbiamo potuto verificare come la vecchia *querelle* delle "due culture", che dopo il libro di Charles Percy Snow, 1959, suscitò non poco clamore, lungo gli anni Sessanta, sia tutt'altro che sepolta, e come umanisti inquieti, e comprensibilmente inquieti, ribadiscano volentieri, e anche troppo volentieri, sospetti e accuse, nei confronti delle scienze e delle tecniche. Non si può dimenticare il fatto che l'umanesimo ha, tra i suoi testi di fondazione, e forse come suo testo di fondazione per eccellenza, le *Invective contra medicum* firmate da Francesco Petrarca.

Ora, è tempo che al sapere medico gli umanisti guardino non soltanto, che sarà pure il caso statisticamente più frequente, come pazienti più o meno docili e persuasi, ma come a quell'orizzonte in cui la conoscenza dell'uomo approda a un paradigma sperimentalmente controllabile, senza per questo occultare i tratti di oggettivazione reificante e alienante, che non sono però di una disciplina, di un sapere, di una cultura, soltanto, ma della nostra condizione storica, in generale.

E se in questa condizione, come si dice, postmoderna, quando non si dica proprio poststorica, vogliamo tuttavia pensare come storia il nostro presente, occorre dunque, per indicare il punto come in proverbio, che Sofocle torni a incontrarsi con Ippocrate, come Galeno con Euclide. Perché occorre pure tentare di decifrare quelle strutture, mentali e pratiche, che ci governano, e da cui quotidianamente siamo pensati e agiti, mentre pensiamo e mentre operiamo. Per chiudere tutto con un epigramma, e in un epigramma, alla medicina chiediamo anche di medicare, per la parte che le spetta, la nostra cultura.

1991

III

ARTI

A PROPOSITO DI PIRANESI

La sorpresa della grande mostra di Piranesi, che si è aperta alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, vuole essere offerta, in certo modo, dai disegni. E qui confesserò subito un singolare "riflesso" soggettivo: per aver visto, non è molto, alla Gran Guardia di Verona, la mostra dei disegni di Vedova, a dispetto di tutta la clamorosa "impertinenza" storica del caso, subito, nella mia mente, si è stabilito un contatto, che so io?, di fronte all'*Interno di carcere* [n. 179], in relazione a certi foglietti giovanili dell'amico veneziano. Ma poi, mero "riflesso" veramente, e veramente storica "impertinenza"? Leggo nel catalogo (Ferdinando Salamon): "Fino a pochi decenni or sono i disegni di Piranesi venivano presentati nelle grandi vendite, a volte raccolti in un'unica cartella, come 'scuola veneta', pochissimi attribuiti al Tiepolo o al Guardi". Voglio dire che, a frugare con attenzione negli archivi antichi e recenti della "scuola veneta", e proprio scendendo giù giù, sino ai giorni più nostri, c'è ancora di che meravigliarsi, ci sono possibilità di choc davvero inaspettate, e tuttavia abbastanza a portata di mano. Ma ho qui il catalogo, ormai, e continuo a leggere: "I disegni del Piranesi differiscono da quelli di quasi tutti gli altri maestri, in quanto non avevano altra 'funzione' che quella di studio preparatorio all'acquaforte". E mi domando se, almeno per le *Carceri* (almeno per le *Invenzioni* del '45, meglio), non si debba un poco rovesciare la considerazione. E qui non dico certo che si tratti di leggere Piranesi *secundum* Vedova, anche ammessa e, che è possibile, dimostrata la storica pertinenza del caso, ma tutto all'interno di Piranesi, di leggere le acqueforti secondo i disegni: perché proprio qui, mi pare, scatta la magia di Piranesi e il suo fascino moderno (in senso storico, ancora: esercitato sopra i moderni, presso i moderni), e se l'originalità dei disegni è soltanto di destinazione e intenzione (e giova dunque soprattutto nel senso indicato, degli archivi della

"scuola veneta", ma oggi forse diremmo, a preferenza, della "linea veneta"), l'originalità misteriosa delle acqueforti, e prima di ogni altra delle *Invenzioni Capric di Carceri,* è in quel loro conservare, né so come dire altrimenti, il disegno, quel disegno, quel tutto veneto, appunto, disegno. Il che può spiegare, mi sembra, il primato vero, presso i moderni sempre, di quelle *Invenzioni,* e può dettare, ad un tempo, la misura reale per una discriminazione di valore, ancora tutta da tentare, o almeno da fondare, per il Piranesi romano. Che è poeta proprio per quel che riesce a conservare, una volta ancora, di quel tutto veneto disegno. Così che il patetico delle *Vedute,* chi sappia vedercelo, è in questo: nella strenua lotta che vi si può leggere, vi si deve leggere, tra classicismo romano (cioè il più puro neoclassicismo) e (non ho parola migliore, e mi scuso) impressionismo veneto.

La vera Roma di Piranesi, del resto, è nella dose, nella carica veneta di visione che l'artista riesce a immettervi e a imporvi, che è poi quel suo costruire e disgregare le forme, anche, in luce, e, proprio, in colore. E il corollario estremo sarà dunque che quel tale patetico è poi il "romanticismo" (in metafora e fuor di metafora) di Piranesi: onde l'ovvio ponte, e l'ovvia distanza, col Verri Alessandro. Il modo piranesiano di scoprire le rovine non è forse tutto in questa chiave, nella possibilità "oggettiva", precisamente, di edificazione e corrosione? Che è poi uno spiegare anche quel convertirsi primario dell'architetto nell'incisore, anche nel senso minimo, cioè come transizione dall'inventore di impossibili, davvero "inumane" architetture, al prospettico dei paesaggi romani; cioè nel senso più intimo. Qui occorrerebbe tutto un discorso, inutile dire, sul modo di "inquadrare" del Piranesi: ma lasciamo anche in disparte i casi estremi, come certe vedute del Colosseo (dove occorrerebbe studiare, e non credo sia stato mai fatto, certo residuo di cultura scenografica, al minimo come spunto "tecnico") o addirittura il *Prospetto del Lastricato e de' margini dell'antica via Appia* [n. 150] con quel diabolico modo di impiantarvi la figura e di tracciarvi le ombre; sarà sufficiente accostare, poniamo, lo *Spaccato interno della Basilica di S. Paolo fuori le mura* [n. 41] alla *Vue des deux restes de rangs de colonnes* di Pesto [n. 167], dove lo scarto ottico, pur così affine (e mi ostino a pensare al teatro), presenta una tanto diversa, "corretta" selettività visiva (nei miei termini, siano poi essi immaginosi o documentabili: che recupero di scena, di palcoscenico!).

Ma qui vorrei citare anche D'Ors, il D'Ors del *Diario europeo*: "Quelle che si sogliono chiamare 'le sorprese dell'acquaforte', quel giuoco così casuale e infinitamente variato di tinte, di mezzetinte, di spicchi di tinta e di sfumature, di tratti incisivi mischiati ad indecisi vapori, di traccie liquide o gazzose in cui il

segno naufraga per riaffiorare un poco più lontano con strana e rara intensità, hanno su di noi un sottile fascino seducente, come accade sempre con le cose che sono più balbettate che dette, più suggerite che espresse, nel mondo...". Ma D'Ors pensava, lo si sente subito, alla "misteriosa profondità" di Rembrandt, e poi, giù giù sempre, ai "moderni". Ma la misteriosa profondità di Piranesi è poi tutta estranea agli incantesimi del subcosciente, è, e non solo tecnicamente, senza sorprese. E finisco, come ho cominciato, in aneddoto, anzi, dio mi perdoni, in aneddoto familiare, ricordando come mio figlio (anni 6) impazzisse proprio di fronte a quelle *Carceri*, non riuscendo, proprio lui, tutto educato (nel suo piccolo, come appunto si dice) alla spazialità dei "moderni", da fare invidia a un Francastel, e tutto condizionato, per intanto, e per lo meno, a una spazialità da Piaget, a dominare, diciamo pure a intendere, quella logica spaziale. Quanto la Vogt-Göcknil definisce, dicendo "che la geometria euclidea non rappresenta per Piranesi l'unica soluzione architettonica", e proclamando "la rottura definitiva con le leggi della prospettiva centrale", è forse qualcosa, a conti fatti, e a esperimento pedagogico eseguito, di anche più radicale, se possibile. Io, almeno, ne ho il sospetto. Non penso al *côté* onirico, anzi, non ci voglio pensare per niente: ma penso a quel tanto di ironia spaziale che percorre tutte le *Carceri,* che io direi (e torno alla mia idea fissa) "melodramma", e che un amico designava, se ricordo bene, come la "malignità" di Piranesi.

1962

FAUTRIER ALL'APOLLINAIRE

Arrivo, di fronte ai quadri di Fautrier, in un caotico pomeriggio milanese, dalle sale della mostra di B., portando ancora, inquietanti, nelle mie orecchie, le parole acerbe, impietose, dello stesso B., contro il pittore parigino, contro la sua scaltra cucina artistica. Incompatibilità di poetiche, si capisce, ergotante egotismo; così anche secondo A. e D., i critici amici che mi accompagnano. E tuttavia... A., per esempio, avverte assai acutamente la condizione tutta francese di questi dipinti ("ne l'Isola di Francia..."); avverte la macerazione elegante su cui concrescono, come un lucido muschio iridato, sensibilismo corrotto e putrefazione raffinata: un profumo di squisiti cadaveri emana da queste pareti, circola in quest'ambiente, implacabile. Chi lo fiuta con maggiore puntualità è forse D.: la sua sentenza, di fronte a Fautrier, è tutta positiva, ma più largamente, in sede storica, egli è abbastanza avveduto da comprendere come dietro all'arte di Fautrier si profili, inevitabile ormai, e non meno pronta a scaltramente esercitarsi, l'arte del generale De Gaulle; con questo pittore la Quarta Repubblica muore, in sede culturale, esattamente come muore, in sede politica, con l'uomo di Colombey. È un'intiera stagione della storia francese, insomma, quella di cui Fautrier celebra, con così discreta eleganza, gli affascinanti funerali. In questo senso si possono anche giustificare tutte le rivendicazioni celebrative. Capisco Le Noci, per esempio, che insiste sopra la strepitosa forza della novità di Fautrier: con il quale "si apre l'epoca d'oro di una nuova pittura". E tuttavia...

A ben guardare, del resto, anche su questo piano, era scritto: è sufficiente rileggere la prefazione alla mostra degli *Otages* alla Galleria Drouin [1945], prefazione che recava, ovviamente, la firma di André Malraux. Sentite Malraux, appunto, mentre racconta come si purifichi per gradi questa perfezione di rovina, questa "hiéroglyphie de la douleur", come egli dice, con tanta fi-

nezza: "... mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre... des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières". La magia di Fautrier, evidentemente. Ma non ha forse ragione Herbert Read? "Magis is an ambiguous word, implying sometimes beauty, sometimes fear". Poi questa magia (il primo saggio è del 1928) invade l'Europa e l'America. È l'età dell'*informel*, l'età che stiamo vivendo: "beauty" e "fear".

Nessuno è così ingenuo, ormai, da credere alle apocalissi spengleriane di buona memoria. Se leggiamo, nella traduzione dello Evola che lo ha sagacemente rilanciato presso di noi, quel tratto dell'*Untergang des Abendlandes* in cui si annota che "ciò che caratterizza una forza creatrice in declino è l'informe e lo sproporzionato di cui l'artista abbisogna per produrre ancora qualcosa di completo e di intero", ci sentiamo abbastanza scaltriti per non spaventarci: le "categorie negative" (lo ha insegnato benissimo il Friedrich) sono da troppo tempo le categorie della nostra cultura e della nostra arte. Ma non va senza scuotimento, segnatamente, il ritrovarsi d'un tratto, il sorprendersi, ecco, in un caotico pomeriggio milanese del dicembre 1958, di fronte all'entusiasmo quasi incontrastato, forse incontrastabile, dei lombardi, per questa decadente "hiéroglyphie de la douleur", come di fronte ad una obsoleta festa funeraria.

Il valore di Fautrier, s'intende, nei suoi limiti scoperti, non si contrasta: qualcosa di "completo" e di "intero", in qualunque modo. Ma si ripete, per il suo caso, l'evidenza di una trascrizione documentaria. Nelle sue pitture, di una bellezza crudele e senza energia, è il grafico fedele, ancora una volta, di una condizione del tempo storico, di una disposizione umana, virtuosamente indifferente e viziosamente intelligente, che si consuma senza riscatto e senza speranza.

1959

HANS RICHTER A TORINO

Passando dalle sale di esposizione alla sala di proiezione (presente l'autore) della Galleria d'Arte Moderna di Torino, dai quadri ai film di Hans Richter, si conclude: che la vera pittura di Hans Richter si è poi depositata nelle sue pellicole cinematografiche. Ed è quanto si può ricavare anche, in altro modo, da una esplicita confessione dello stesso Richter (opportunamente riferita nel catologo di Russoli) intorno al periodo della sua stretta collaborazione artistica con Viking Eggeling (il periodo, grosso modo, dei *rotuli*): "I *rotuli* – si legge nella sintesi autobiografica, per l'anno 1921 – contenevano tracce di movimento, ma esigevano un movimento autentico. In principio dipingevo figure fatte di sottili pezzi di gomma, che si allungavano avanti e indietro come una fisarmonica. Era impossibile! Decidemmo di accostarci al cinema. Primo film astratto *Ritmo 21"*. Ma si può anche parlare di Richter, volendo, come di un pittore "traviato" dal cinema. Rievocandosi al bivio 1927, Richter scrive ancora: "Le due arti, pittura e cinema, erano state fino ad allora da me considerate ed applicate come un *problema unico* dell'espressione puramente plastica". Ma la pittura esigeva di "poter continuare sulla strada che l'avrebbe condotta alla sua forma più pura", laddove il cinema "richiedeva pressantemente la soluzione dei suoi problemi specifici".

Certo il momento più interessante del Richter pittore è tra il 1917 e il 1918, è il periodo dell'*Uomo blu*, dei vari *Ritratti visionari* e delle varie *Teste "Dada"*, nella transizione da un espressionismo disfatto e manieristico a un dadaismo grezzamente astratto, sino agli "esperimenti sulla tela esclusivamente in bianco e nero". L'esito naturale della ricerca è sullo schermo, appunto in *Rhytmus 21*. Del 1926 è *Filmstudie,* del 1928 *Vormittagsspuk*, oggi recuperabili, preziosissimi, in quel *Thirty Years of Experiment* (1951), che Richter ci ha portato a Torino.

Ebbene, è proprio a questo punto, per quel che la documentazione torinese suggerisce, che il momento creativo di Richter si esaurisce: se ciò sia dovuto al fatto che in quel momento medesimo la simbiosi originaria di pittura e di cinema, di stasi e di movimento, di spazio e di tempo, si spezza, e lo "specifico filmico" si distacca energicamente dallo "specifico pittorico", è un po' l'interrogativo ultimo dell'esposizione. Quando, nella pratica continuità delle sale, si trapassa in effetti, di colpo, dalla *Fuga* del 1923 (un *rotulo* qui presente in copia fotografica) al *Contrappunto in grigio e rosso* del 1942, si verificano quei medesimi risultati espressivi che sono dimostrati nello iato aperto tra *Vormittagsspuk* e *Dreams that money can buy,* che è del 1944. Onde l'opera di Richter, in tela come in celluloide, sembra allegoria delle catastrofi prodotte, storicamente, dal mito storico (il quale avrà anche avuto, e s'intende, tutti quei meriti che poi sappiamo) della pura "specificità" estetica. Arte da museo, insomma, e non certo nel senso classicamente cézanniano, che tanto ci è caro, ma piuttosto nel senso precocemente (e lussuosamente) archivistico che la parola ha, poniamo, a New York. Chi rivede il film a diversi anni di distanza dal suo primo ingresso in Italia, come accade a chi scrive, non può non riconoscerlo migliore di quanto gli potesse apparire nel ricordo. Ma non è tutta lode, si avverta subito. È che il sapore antologicamente commemorativo, un po' da artisti disoccupati in esilio (o da professori al City College, già in cattedra o già cattedrabili), una volta liberata l'opera dal peso improprio dell'assurdo premio per un "contributo al progresso della cinematografia" (Venezia, 1947), si espande diretto e, quale è e può essere, autentico: con una specificità senza virgolette, che è quella dei dilettanti quasi di genio (anche in senso, si veda il caso, tecnico). E il film, nel Museo, raggiunge l'esatta prospettiva di visione. Quanto, a forza di voci registrate e di spezzoni di pellicola inutilizzati o male già utilizzati in precedenza, si raggiunge più tardi, con mediocre artigianato, ma con corretta ricerca (o *recherche*) semifilologica, nell'archeologismo dell'inedito *Dada-scope* dello scorso anno (a immortalarvi, con immagini fatalmente impertinenti, le voci dei poeti dadaisti), qui è in embrione, e più che in embrione (embrione inconscio, ancora), con tanto maggiori ambizioni, e con quel gusto un po' angoscioso di illustri vegliardi in scampagnata culturale. Ma tutto fa documento, sappiamo, e qui si documenta quel sempre dolce trapasso dall'aggressiva eversione alla commemorazione preziosa: il surrealismo, diciamo, all'ombra dei grattacieli. Il che si rende ovviamente percepibile, soprattutto ove sia misurato sopra quelle (rare) zone in cui, dei vecchi leoni, resti il segno di qualche unghiata un po' meno da impagliati. E sarà il caso del secondo dei sette *Dreams,* quello di Lé-

ger, che alla stilizzazione naturalmente semitardocubista dei manichini da grande magazzino restituisce un correttissimo senso provocatorio. Al confronto, la polemica di Man Ray, che vorrebbe riuscire satira del cinema più francamente commerciale, e della sua missione di persuasore manifesto, è rimasta tutta nel limbo del suo mondo intenzionale: una satira del persuasore fatta dal cacciatore (di prestigio estetico). Meglio il giuoco davvero elegante, a questo punto, perché onestamente accettato come tale, di un Max Ernst, che nel suo sogno fa vera archeologia nell'archeologia, con un 1850 che sembra inventato da un Visconti surrealista, tanto per dire. O di un Duchamp, che nel sogno centrale si diverte con i suoi vecchi dischi astratti (sembrano di Delaunay, però, certe volte) e i vecchi nudi (qui semiautocensurati) scendenti scale. Autunno 1912, Apollinaire scriveva che Duchamp era il solo pittore moderno sensibile al problema del nudo. Mezzo secolo dopo, a ripensarci, e a rivedere queste immagini, fa un certo effetto. E si declina a un Calder poveramente infantile (con due sogni).

8 × 8 (Sonata di scacchi per film, 1956-57), in questo senso, tocca il fondo. Ernst ha almeno, e ancora, nella sua *imagerie,* la consueta raffinatezza (il trattamento del colore, in questo *movimento,* è superbo). Ma il resto, occorre dirlo, non si descrive: con fantasticherie vagamente nibelungiche, imperfettamente ironizzate, con un Minotauro spagnoleggiante, da corrida-balletto, che trionfa del suo Teseo-matador (labirinti, cioè, a rovescio), con uno stanco documentario su Calder al lavoro con rottami diversi (il che cerca di poetizzarsi, se possibile, con brevi sequenze, qua e là, montate a rovescio), con un "episodio veneziano" piuttosto incredibile (e qui il poetico è l'impoetico di un *pot-pourri* della *Traviata* per organetto stonatissimo, e qualche equivoco sessuoso, come nel rimanente del film, d'altra parte, un po' da collegiale), con Musa bicolore (azione di luce solare sull'epidermide, più traccia del costume da bagno) che appare a un giocatore solitario (allegoria della inibizione vinta), con Cocteau (e qui il simbolo sarà più trasparente) che da pedina è promosso a regina (sequenze a rovescio, sempre: fogli di carta che, stracciati, si ricompongono, ecc.), ecc.

Epilogo ai due film è il dramma dell'artista moderno: che nel *Dreams* diventa tutto blu (alienazione, incomprensione, solitudine...), così che – racconta Richter – alcuni spettatori alla prima, fraintendendo il valore "figurale" del Narciso in causa, credevano a un episodio impegnato nel problema razziale. In *8 × 8* la cosa è meno equivoca: un artista situato in una piscina prosciugata suscita dalla parete della piscina medesima un suonatore di strumento a fiato, abbastanza affliggente con le sue melopee esoticheggianti (recita Armed Ben Driss El Yacoubi). L'ar-

tista, cioè, e la sua creazione. L'alienazione del creatore si rappresenta col fatto che il suo telefono è guasto (impossibilità di comunicazione con gli altri): alla fine, disperato, lui stesso taglia i fili. Poi, inseguendo la creatura musichevole, finisce assorbito, presso un tronco d'albero, da una vegetazione di rampicanti e simili, che cresce in modo tragicamente rapido. Quanto alla creatura musichevole, essa continua a vivere per proprio conto, a spese dell'artista (fugge dalla piscina con i bagagli di Paul Bowles). Nella sequenza finale, confortevolmente, una fuori serie (vecchio modello) lo accoglie all'uscita di quella stessa foresta in cui il creatore si è vegetalizzato, e sotto la guida di un abile chauffeur si allontana velocemente.

1962

ROTORILIEVI

È presente un aspetto importante e sovente trascurato nell'attività di Duchamp, che è quello dei suoi interessi verso il mondo cinematografico. Duchamp non ha particolare vocazione filmica, infatti parte da esperimenti di tipo ottico e cinetico ed è molto affascinato dal tema dei cerchi rotanti. Dapprima costruisce dei cerchi, immagini che è possibile rendere mobili – sono una sorta di dischi, ma non da ascoltare, perché non c'è inciso niente, ma da far ruotare in un giradischi, in modo che si abbia questo cerchio messo in movimento. Dopo qualche tentativo fallito, perché si guasta la pellicola, perché si appiccica tutto, nel 1926 Duchamp gira per la prima volta un film, e si potrebbe dire che è la prima e unica volta, per lo meno riuscita e risolta: il titolo è *Anémic cinéma,* e questo è già un gioco di parole, perché sarebbe "cinema anemico", ma "anémic" è anagramma di "cinéma", come se il termine fosse visto a specchio. Acquista così un senso ulteriore, ma a Duchamp piacevano enormemente i giochi di parole, e l'esempio più noto è quello della *Gioconda* con i baffi con la famosa scritta che letta in francese vuol dire "lei ha caldo al culo", poiché le lettere in francese danno questo risultato. *Anémic cinéma* nasce da questa idea, quindi non è un cinema anemico, ma c'è naturalmente il gioco di parole. Cosa succede in questo film? Ci sono cerchi rotanti, che stando alle dichiarazioni di Duchamp hanno esclusivamente l'interesse di un esperimento ottico; egli vorrebbe uscire da qualsiasi tipo di raffigurazione e le intenzioni sono quelle di un'operazione molto sperimentale sulle tecniche del vedere, sulle possibilità della percezione visiva. Studiando i rapporti con questo tema del cerchio, sono nate molte interpretazioni, particolarmente insistenti sull'aspetto implicitamente erotico, e quindi si è parlato di mammella, di vagina, di immagini del coito; cose di questo genere sarebbero suggerite dall'idea di un cer-

chio che ruota, che si allunga e si allarga, oltretutto, poiché l'immagine non è precisa, ruotando avviene una specie di pulsazione dell'immagine. Detto questo, il film è bellissimo, dura pochi minuti e propriamente Duchamp non fa altro dal punto di vista cinematografico, ma questo è un film di grandissimo interesse. Il secondo film, che si può mettere in relazione con l'artista, non è girato da Duchamp, anche se collabora alla realizzazione ed è di molto posteriore a *Anémic cinéma*; siamo negli Stati Uniti nel 1947 e il gruppo dei surrealisti in esilio con i loro amici gira un film *Sogni che il denaro può comperare* (è il titolo con il quale si traduce *Dreams that Money Can Buy*). A dirigere questo film è un famoso artista dell'ambiente dada surrealista, Hans Richter. Riprende i rotorilievi che Duchamp aveva fabbricato nel 1935, questi rotorilievi sono sei dischi appunto da far girare sul giradischi, ma si possono mettere da una parte e dall'altra, non sono da ascoltare, sono da vedere, sono dodici immagini, sei da una parte e sei dall'altra, così si ottengono particolari effetti di rotazione. Richter filma questi dischi trasformando appunto in una pellicola quello che era un effetto affidato da Duchamp al giradischi tradizionale. Il film è fatto di sei episodi e questo è il quinto episodio. Sono, come dice il titolo, dei sogni e per dare un'idea, il primo è fatto da Ferdinand Léger, il famoso pittore, una specie di balletto meccanico in cui si hanno dei manichini che danzano in abito da sposa; il secondo è girato da Max Ernst, parte da un suo disegno, secondo il suo gusto tipico del *collage*, è un breve episodio di un uomo che cerca di accostarsi a una ragazza addormentata, separata da una gabbia (è il tipico sogno alla Buñuel, l'oscuro oggetto del desiderio, non raggiungibile, il desiderio frustrato); tra l'altro Max Ernst interpreta la parte del protagonista. Il terzo episodio è di Alexander Calder, scultore, e anche lì sono presenti sfere in movimento con fili che le collegano e si torna all'astratto, anzi si giunge per essere precisi all'astratto. Tutti gli episodi sono a colori. Al film collaborano musicisti importanti: la musica dell'episodio di Calder è di Edgar Varèse. Il quarto episodio è di Hans Richter, storia di un uomo chiamato Narciso che ha fantastiche avventure. Anche qui la parte è tenuta da Max Ernst, il quale, quando è necessario un attore nei diversi episodi, si fa carico dei diversi ruoli. Il sesto è di Man Ray, intitolato *Ruth rose and revolvers*, si tratta di una satira del cinema, in questo caso le musiche sono di Darius Milhaud. Gli episodi sono molto brevi, il film in totale dura poco meno di cento minuti; nell'episodio di Duchamp la musica è di Cage. Questo è un tratto molto importante perché unisce due artisti che molto spesso rinviavano l'uno all'altro. Cage scrive un pezzo che dura cinque minuti per pianoforte preparato.

Tutte queste ricerche di tipo ottico si appoggiano in gran

parte sul Readymade, grande invenzione di Duchamp. Nel senso che quando le configurava dapprima, secondo questa mitologia dei cerchi, come oggetti che contenevano immagini visive, che sperava di mettere in movimento ma inizialmente erano in una situazione statica (era una sorta di Optical Art anticipata), Duchamp si serviva di pezzi di oggetti riciclati per montare il tutto. Anche se in qualche modo marginalmente rientrava in quel gusto che avrà tutti i suoi sviluppi nella famosa fontana orinatoio, che rende poi completamente anonima l'opera, e in fin dei conti ciascuna di queste può diventare assolutamente seriale (se io trovo un orinatoio identico a quello, ne ho una copia precisa, se voglio conservare la concettualità della cosa, vado alla toilette, prendo un orinatoio maschile d'oggi e concettualmente la cosa rimane anche se è imparagonabile). Altrove invece l'oggetto è modificato, ma questo avveniva anche con procedimenti da *collage,* penso a Max Ernst, tutti i cicli per esempio della *Settimana della bontà,* l'artista prendeva delle vecchie incisioni, le combinava insieme e ricostruiva un'immagine assolutamente oniroide, fantasticata, a certi livelli non veniva nemmeno toccata l'immagine, in altri casi la integrava con qualche operazione diretta. Molti film di Man Ray nascono dal trattamento su pellicola. Per fare un altro esempio, i famosi quattro minuti di Cage, dove registra il silenzio, naturalmente il silenzio non è mai così perfetto e ascoltare il silenzio vuol dire, in ogni occasione, rinnovarlo in qualche modo: anche in questo caso, non c'è che mettere un registratore e per *tot* tempo si sente il fruscio del registratore e qualche elemento sonoro che disturba. Sul trattamento di questi materiali è sufficiente pensare a Warhol, e alle sue serie di immagini colorate diversamente e manipolate. Tutto quello che in largo senso si può chiamare new dada o post surrealismo si muove poi portando all'estremo e sviluppando questi principi dell'oggetto trovato (*objets trouvés*) o della manipolazione di ciò che già è dato.

Quando Richter filma questi rotorilievi abbiamo una sorta di trattamento di oggetti, manipolati e ricombinati, a partire da qualcosa che già esiste, a sua volta riciclato, e il processo può quindi andare all'infinito. Quello che a Duchamp interessava era proprio la possibilità di ottenere effetti di movimento. Il punto di origine è l'idea di Muybridge, il primo che stabilì come correva un cavallo al galoppo, attraverso una serie di fotografie (eseguite a Palo Alto, 1878). E naturalmente questa azione del cavallo al galoppo non si conosceva assolutamente, perché l'occhio umano non riesce a percepirla, vede solo le gambe in movimento. Quando nasce il cinematografo non occorre più fare tutta la serie bloccata, e Duchamp studia molto questo precedente, considerandolo un punto di partenza per costruire visioni ap-

punto: per questo può interessarlo il film, poiché è un modo di mettere in movimento una realtà bloccata. Dapprima questa ossessione del cerchio è pura ottica, dopo diventa un mezzo per creare suggestioni che uno interpreta liberamente, e di cui, secondo alcuni, Duchamp sarebbe perfettamente consapevole, e peraltro anche disinteressato, come dicevo, del carattere erotico fondamentale, ma interessato invece a una sorta di dibattito. Questo può ricordare ancora una volta Buñuel; quando insieme a Dalí decidono di fare *Un chien andalou,* l'importante è che non capiscano loro per primi, a partire dai due sogni dell'uno e dell'altro (l'occhio tagliato e le formiche sulla mano), perché mai segua quella sequenza, e se avevano solo il sospetto di poterlo capire, questo voleva dire che l'operazione non funzionava, quando invece non capivano assolutamente il montaggio della sequenza l'operazione era da considerarsi riuscita. Dopo naturalmente nascevano le diverse interpretazioni, mai significativamente smentite. È legittimo pensare quindi che quella sia l'interpretazione corretta: il caso tipico è il solito tema dell'oggetto oscuro, del desiderio irraggiungibile (che attraversa tutto il Surrealismo). Per me l'importante è quello che psicanaliticamente sarà detto l'animale desiderante, l'uomo come incarnazione del desiderio, ma irrealizzabile nella forma desiderata, e quindi prende corpo l'impossibilità di raggiungere la soddisfazione erotica, la qual cosa spegnerebbe il desiderio. Allora la frustrazione diventa il tema fondamentale. Per esempio, nel film la si vede nella scena quando aggredisce una ragazza che è in un angolo e cerca di difendersi; la ragazza ha una racchetta da tennis, che agita minacciosamente. Mentre si dirige verso la ragazza, raccoglie due funi che sono in mezzo alla stanza e si avvicina quindi faticosamente alla ragazza, trascinando queste funi, che portano un pianoforte a coda, e sul pianoforte a coda a sua volta c'è un asino morto, in disfacimento.

Se poi, per esempio, quasi a livello di storiografia artistica, proviamo a pensare al binomio Duchamp-Picasso, seguendo le indicazioni della lettura di Adorno della coppia Stravinskij-Schönberg, sono necessarie immediatamente una serie di cautele: i due musicisti non sono in opposizione se non per un'invenzione di Adorno. Io insisto sul fatto che il tema originario di tutti e due è simile, evolvono tutti e due in mille modi diversi, ma è lo stesso tema, quello su cui ha tanto indugiato Starobinski per le arti figurative e la letteratura ma senza occuparsi di musica. Starobinski scrisse quel famoso libro *Ritratto dell'artista da saltimbanco,* che pubblica in francese e viene tradotto anche in italiano, dove considera tutta la grande passione che gli artisti hanno per il clown, per il teatro di strada, i pagliacci, le maschere tradizionali e rituali, come quella del *toreador,* perché oppor-

tunamente, secondo Starobinski, l'artista si identifica nel saltimbanco, una sorta di suo *alter ego,* poiché entrambi sono giocolieri, in quanto la mercificazione riduce l'arte a una sorta di superfluità gratuita e in questo modo nasce una fratellanza tra le due figure. Picasso, nel periodo blu iniziale e nel periodo rosa, era sempre concentrato su queste figure di saltimbanchi, di circo, di clown, e via dicendo; e, senza seguirli uno a uno, si arriva ad *Aspettando Godot* di Beckett, dove ci sono due barboni-clown, dove tutto è molto clownesco, è presente un incrocio tra barbonismo e clownismo, in questo teatro grottesco. In Italia Palazzeschi è un altro caso tipico, infatti scrive "sono il saltimbanco dell'anima mia", la poesia diventa beffarda, grottesca, si fonda sul degrado, infatti scrive con i relitti sonori delle poesie, cioè con quello che avanza dalle altre poesie.

Allora, Stravinskij e Schönberg partono entrambi da un'indagine del clownesco, del pagliaccesco: Adorno contrappone Stravinskij e Schönberg, intendendo *Petruska* come forma di reificazione alienata e di sottoscrizione alla reificazione, quindi esprime una posizione da reazionario conservatore. Schönberg sarebbe invece il progresso e la ricerca innovativa in nome dell'interiorità e della profondità individuale. I due sono per contro profondi gemelli, da un lato il saltimbanco di *Petruska,* il pagliaccio, dall'altro lato il *Pierrot lunaire,* che è giustappunto un *pierrot,* la destinazione originale è per voce di cabarettista, e non di cantante, e nasce lo *Sprechgesang,* il parlato cantato, non definito esattamente. Allora sono molto più fratelli che altri. Picasso e Duchamp per certi riguardi sono completamente diversi, Picasso si muove sempre su un terreno sostanzialmente figurativo perché anche il Cubismo non è mai astratto (sarà sempre una chitarra, ad esempio, vista da vari punti di vista simultaneamente ripresi), infatti Picasso non ha mai fatto una sola opera che sia astratta. Duchamp tende assolutamente verso figurazioni astratte, anche nel famoso *La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Grand Verre (La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche o Grande Vetro),* non c'è niente di figurativo, si allude esclusivamente a forme varie. Da questo punto di vista le cose sono apparentemente opposte, in realtà sono sufficienti i giochi verbali che abbiamo visto fare, o queste tematiche di abbassamento, per portare le cose su un terreno unico, quello del grottesco. Mettere i baffi alla *Gioconda* e scrivere quella scritta vuol dire trovarsi in una situazione molto parallela a quella della beffa, del circo, del gioco di parole e via dicendo. Sono molto più integrabili e paralleli anche se uno risulta diversissimo dall'altro.

2006

SECONDO FUTURISMO TORINESE

Quando Galvano ci ricorda, nella prefazione al catalogo, che è destino dei pittori moderni di essere sempre un poco "i propri nipoti", ecco che noi subito abbiamo, per questa mostra che si è aperta alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, il giusto viatico. Certo è che qui, dice bene l'amico, "il paradosso raggiunge il parossismo", per un "passato" che si intitola al "futuro". La vittoria "postuma" che, non un Fillia soltanto, morto nel 1936, ma gli stessi viventi Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi e Costa stanno celebrando, ha in effetti uno strano sapore. Dire "storico" non basta, perché occorre dire "archeologico", proprio. Non che abbia torto Crispolti (il quale ci ha anche procurato un grosso libro, di grande compiutezza e di grande eleganza: *Il secondo futurismo, 5 pittori + 1 scultore,* Torino 1962), allorché richiede a voce alta la revisione di tutta una cronaca ormai cristallizzata e ormai quasi assunta indebitamente a giudizio universale, o poco manca: lo si lodi, che lo merita. Ma la rivendicazione, per sé più che legittima e opportuna, svolgendosi come si svolge, minaccia strani eccessi di entusiasmo.

Mettiamo subito il dito sopra la piaga, e vediamo il dolente caso della "aeropittura" (il manifesto relativo è del '29), e delle due interpretazioni possibili: letterale e iconografica (alla Dottori e Tato), o liberamente inventiva sul piano plastico (alla Fillia, appunto). Non vi è che dire, l'antinomia sottolineata si impone persuasiva, in sede critica: ma resta il fatto, insormontabile e documentato, che la libera invenzione non è mai così libera come la descrizione interpretativa (postuma) desidera, e che la tensione verso nuovi ideali spaziali rimane pure ingabbiata, sempre, nelle opere concrete, entro gli equivoci della formulazione programmatica, che non sono pochi né piccoli. Si può bene esplorare con tutta diligenza la *Spiritualità aerea* del '29, per fermarci ancora sul caso di Fillia: un occhio leale, spregiudica-

to, che non voglia scorgervi soltanto ciò che vi sta proiettando, leggerà in filigrana, ahimè, per forza di cose, la *Spiritualità dell'aviatore*! E chi per avventura non abbia presenti i dipinti, nella sua memoria, ha tuttavia la buona sorte di poter intendere l'epigramma anche attraverso i nudi titoli, che dei dipinti, per una volta, sono gli esponenti esatti.

Si vuole dire, insomma, che in questo dramma e in questa alternativa, diciamo simbolicamente sempre, di aria e di avieri, è poi scritta tutta la tragedia di siffatta esperienza: un'esperienza che un Fillia ha patito, si vede immediatamente, con quel rigore e con quella probità che lo caratterizzavano, e di conseguenza, assai pateticamente certo, con quelle sedimentazioni scoperte, invalicabili, che oggi possiamo ritrovarvi dentro, "archeologiche" come si diceva, clamorosissime. E nelle opere, dico, e nei testi esegetici e dichiarativi.

Così, la doppia interpretazione del manifesto del '29 si verifica non soltanto nella biforcazione maggiore, di marinettiani e prampoliniani, ma torna ancora a partorire, all'interno del lavoro di questi ultimi, una compresenza costante di eterogenee tensioni e la conseguente cattiva dialettica del caso. Né tale "archeologia" è poi tutta da spiegarsi con una tale compresenza, se nel '30 Fillia può scrivere che la grande gloria del futurismo plastico è da riporsi nel fatto che "il pittore veniva strappato dai problemi puramente materialistici per essere tuffato nell'atmosfera passionale e religiosa dello stato d'animo". Sappiamo che il fior fiore dell'arte non figurativa europea è nato da riflessioni non più ardue di queste, talvolta, e non più vere, anzi da riflessioni, e nel profondo e in superficie, singolarmente affini. Ma non dimentichiamo, intanto, che per questa via, nel caso, si approda pianamente e purtroppo coerentemente al manifesto del '32 dell'arte sacra futurista: "Soltanto artisti futuristi elettrizzati da ottimismo colore e fantasia... possono oggi precisare in un'opera d'Arte Sacra la beatitudine del Paradiso, superando nei nervi dei combattenti cattolici la infinita gioia paradisiaca della nostra immensa Vittoria di Vittorio Veneto" (e non citiamo mica il peggio, si sa).

Ma appunto, il problema non è poi nemmeno qui (ed è tutto dire). Perché è anzitutto nel ribaltamento prospettico che si impone, così che alla revisione del secondo futurismo si è tentati, al limite, di contrapporre l'idea di una revisione, di contrario segno, di tutto un certo spiritualismo e idealismo non figurativi europei, fior fiore o non fior fiore: che è manovra da suggerirsi non tanto per l'operazione interpretativa dell'amico Crispolti, quanto per i suoi presupposti metodologici. Ma, a non voler deviare adesso in direzione di così sterminato oceano critico, limitiamoci a costeggiare, passeggiando per queste sale, il nostro

agevole torrente, e domandiamoci se quell'eccesso di coscienza, in duplice senso, e critico e morale, che caratterizzò il Fillia, costringendolo a sapere sempre troppo bene quello che veniva facendo, e a ottenere costantemente quello che voleva, non rappresenti il tragico limite di cui veniamo a patire, come pronipoti, noi visitatori in quanto visitatori. Il che spiega di colpo il vantaggio di un Mino Rosso, forse, tanto più "artigianale" (e "sperimentale", si direbbe oggi), e in fondo proprio più "equivoco" (a misurarlo con il metro della santa ortodossia e dei santi principi del movimento), ma appunto per questo, oggi, tanto più "storico" e tanto meno "archeologico".

Si dirà che è "archeologia" questa che ci è offerta, stranamente ingenua; ma le ingenuità di un Fillia, per insistere sull'idea, sono tutte dedotte, e tutte intellettualmente, ideologicamente armate, e perciò affondano le loro radici, implacabili, in ogni opera, in ogni testo, avidamente succhianti, sino a strozzarne proprio un poco il profilo. Quelle di Rosso, invece, così scoperte come risultano, così evase alla luce del sole meridiano, hanno un carattere affatto privato, e si vorrebbe dire persino vissuto: appartengono, direttamente, all'uomo. Così se avremo da un lato, poniamo, il *Bozzetto per aero-scultura monumentale* (1939), avremo ancora, e con eguale naturalezza, cose come il *Fuggiascio* o il *Ritratto astratto,* gli *Scaricatori* o i *Rapporti di forme*, per fare appena qualche titolo, in pieno disordine. O per amore di simmetria: leggere in filigrana il *Volo sulla città*, che è quello che è, fuori di tale pezzo del '32, non è possibile davvero, con tutta la cattiva volontà che, nel caso, lo spettatore tendenzioso può volere esercitare. Quanto a Diulgheroff, l'apertura europea, lo sappiamo, è un fatto addirittura anagrafico: il che avvera che il secondo futurismo gli rimane sostanzialmente accidentale: una inevitabile sottoscrizione, in fondo proprio più "equivoco" a sé. Le inquietudini intellettuali di Oriani attraversano piuttosto di corsa il movimento, e evadono per le loro sontuose, ambiziose tangenti decorative. Ai margini, un Alimandi o un Costa ci danno i capolavori pittorici dell'esposizione, con una così scandalosa indifferenza verso i principi di poetica del gruppo, che nella tolleranza del movimento bisogna proprio riconoscere il suo merito fondamentale: e di Costa, segnatamente, tele come il *Paesaggio cosmico* o l'*Atmosfera africana* (del '36) sono quelle che si dicono tele da museo.

La morale vuole essere che scrutare il secondo futurismo torinese in funzione di una determinata idea del non figurativo, e dedurre il giudizio dalla prospettiva, non pare occupazione proficua. Quanto depone in questo senso, conclude sempre sul versante equivoco del limite, rimane discorso potenziale, o peggio, oratoria della storia fatta con i "se". Trattato come ideologia

poetica, il secondo futurismo rivela di aver sofferto il soffribile dal contatto del sostantivo con il numerale, e soprattutto rivela quanto vana potesse essere l'aspirazione di rispecchiare il '23-'38 con strumenti di un tale arsenale. Il che non si dice certo a tutela di altri strumenti, e per ipotesi del buon Novecento, ma a tutto sconforto, assolutamente: da pronipoti delusi, *et pour cause*. Ma la lezione è preziosa nella sua negatività stessa, e qui dovremmo incominciare a suonare la celebrazione dei curatori. Non lo faremo, perché adesso ci preme riconoscere che c'è un vuoto storico, e proclamare che non si troverà niente che lo possa colmare. E l'esercizio del "leggere astratto", che una volta si faceva sui classici, che per un pezzo è stato il giuoco di società di tanta critica illustre, e che oggi grazie al cielo ci si restringe a tentare sopra i futuristi secondi e supremi, giova dirlo, non si rinnova con vantaggio: la lezione è quale può ricavarsi, preziosa, e grossa proprio per questo, dalla storia di un errore. Io lo fermerei ai testi e alle loro date, caro Crispolti, non lo prolungherei nella glossa.

1962

"ARTE NUOVA" A TORINO

Una "filosofia della pittura moderna" è ancora da scrivere, ma bene si può intendere (o indovinare) quale incredibile ricchezza di svolgimenti questo tema potrebbe offrire ad uno studioso sottile. La prefazione di Tapié al catalogo della mostra internazionale di pittura e scultura "Arte Nuova" [Circolo degli Artisti di Torino, maggio-giugno 1959] non fonda ancora, certamente, tale "filosofia", ma propone almeno in misura aneddotica e ingenuamente encomiastica, alla rimessione del lettore-visitatore, una delle molte antinomie critiche che la dialettica della ragione estetica contemporanea, prima o poi, dovrà affrontare e chiarire in modi assai più riflessi e coscienti. In una paginetta, non senza arguzia, Tapié propone "deux points de vue" dialetticamente complementari, infatti, incarnati nelle battute di un giovane scrittore ("on aurait pu appeler ce Festival le Festival de la Solitude, tant chaque élément, chaque artiste, est individué, personnalisé, isolé, dans le contexte") e di una collezionista di grande e profonda esperienza, secondo la caratterizzazione offerta dal critico stesso ("ce qui est extraordinaire dans cette enorme et complexe exposition, c'est qu'elle a *l'unité* d'une grande collection privée").

Partiamo, per comodità, dall'antitesi, e osserviamo che l'unità potrà dipendere, e di fatto anche dipende, dal rigore tendenziosamente sicuro, dal criterio elettivamente esclusivo, degli organizzatori: e si intende che l'unità della mostra, verificabile a prima vista, non si è determinata da sola, ma è stata debitamente calcolata e procurata; ma che le norme giudiziose del gusto soggettivo abbiano potuto realizzare sino a questo punto la loro debita pretesa all'oggettività, nell'area di tre continenti, ecco cosa che non dipende certo soltanto dalla felice astuzia partigiana degli antologisti, ma nasce *in re,* dalla congiuntura storica, più che mai propizia (anzi, più che mai costretta) a tale internazio-

nale convergenza. Se leghiamo ora, all'antitesi della "collectionneuse", la tesi del "jeune écrivain", la conclusione che si presenta sinteticamente aperta è questa folgorante frustrazione della individuale libertà creativa, per cui il "festival della solitudine" confessa, con immediato e spontaneo gesto, l'anonimato storicamente fatale di ogni solitudine collettiva (massime se piuttosto onanisticamente goduta che acerbamente sofferta, patita). Dalla prefazione del libretto come dalle sale della esposizione giunge insomma l'immagine di una costante, iterata confessione pittorica (o plastica) non poco sconfortante, proclamando qui ognuno, e ognuno a modo suo, si capisce, con monotona ostinazione, lo stesso referto, sociologico e psicologico, intorno alla propria condizione invalicabilmente monastica.

Felice chi ha trasformato tale condizione, si sarebbe tentati di esclamare, in vocazione! Ma l'aura abbaziale non ha certo il conforto thelemico del FAY CE QUE VOULDRAS, giacché qui, come suole avvenire in questo mondo, si fa quel che si può: e la libertà estetica, oggi come oggi, per pagare l'elefantiasi della propria illusione, deve cibarsi ad un tempo della propria carne tumorale. Oltre il limite della angosciante rivelazione di un Wols e della orgiastica proclamazione di un Pollock, non è difficile osservare, in questa tebaide, il consumarsi della libertà artistica in libertà calligrafica. Dio ci liberi dall'insistere sopra l'immortale motivo filisteo della degradazione decorativa (calligrafia deve intendersi, anzitutto, in opposizione a stile): ma la saggia anarchia di questi stiliti (non: stilisti), così, coralmente, attende tranquilla il giusto salotto (ed equamente vasto) per ogni pannello e il propizio giardino per ogni forma spaziale. Abbiamo eccettuato i nomi dei due padri solenni, che ogni rotocalco ha già celebrato anche presso i barbieri e meritamente, per paradossale che possa sembrare, i cisposi (non abbiamo eccettuato Fautrier per ragioni che il lettore di questa rivista forse rammenta ancora). Ma non sono questi veramente i soli artisti autentici che sia qui dato incontrare, passando da una sala all'altra: da Burri a Yoshihara, da Delahaye a Tobey, da Brown a De Kooning, la selezione dimostra di potersi collocare a un livello di indiscutibile certezza. Tuttavia, in questa mobilitazione di forze e forme europee, americane e giapponesi, proprio l'altezza abituale dei nomi, mentre rende più evidente l'indebita intrusione di talune presenze precarie (non veramente mai indegne, ché l'odierno "standard" estetico è, in qualunque caso, qui sostenuto con cura), propone a gran voce la trascrizione su un piano moralistico (vogliamo dire, autenticamente storico) della iniziale riflessione estetica.

L'esito presente della vicenda non-figurativa replica, per l'"art autre", la contraddizione del più immediato ieri: l'involu-

zione calligrafica non restaura soltanto l'eterna condizione degli epigoni, ma la corregge in un senso specificamente allarmante, poiché insinua il tema della gratuita sublimazione estetica per ogni palmo di tavola dipinta e per ogni spanna di struttura plastica. Restiamo alla chiave aneddotica: penso alla giovane americana, con cui visitavo un giorno la mostra, in estatica contemplazione dell'elegantissimo "Bushido" di Degottex: nel ripeterlo in aria, pollice teso, mormorava rapita essere quella, anche quella, quale esperienza! Vogliamo insomma dire che le bionde giovani d'oltreoceano non equivocano minimamente: ma il rifiuto della rappresentazione figurativa, che ancora attende, si diceva, la retta interpretazione "filosofica", non significava, in principio, siffatta degustazione. Erano tragiche torte in faccia, quelle, e non già torte di schiuma e di biscotto per la vetrina del pasticcere (o del Circolo degli Artisti). I comitati d'onore hanno nomi squisiti, ma hanno ormai castrato egregiamente, di giorno in giorno, siccome sogliono, l'impeto vitale della protesta e della violenza, anarchica davvero un tempo e, per quel che era dato, libera davvero e ineducata e assai poco domestica: con quale coscienza dei limiti storici e delle ragioni storiche, per l'appunto!

D'accordo: la pittura non modificherà il mondo, ma dal mondo sarà modificata (se il mondo, per intanto, modificato sarà); ma non si chiede all'artista quel che come artista non può dare; si chiede (ché il moralismo conclude, come deve, predicando) che assuma più critica coscienza del proprio critico operare e, infine, più autentica libertà.

1959

PER UNA NUOVA FIGURAZIONE

Tra le mostre dell'estate 1963, quella che si aprì a Firenze all'insegna della "Nuova Figurazione", deliberatamente prolungando e, almeno nelle intenzioni, deliberatamente approfondendo il discorso avviato da Ferrier, nel 1961, a Parigi, non ha avuto per solito buona stampa. Non pretendiamo che la meritasse. Intervenendo nel catalogo, del resto, anche noi potevamo avvertire in anticipo come minacciosi equivoci subito dovessero profilarsi all'orizzonte, se non altro per l'inevitabile "connubio tattico tra la vecchia figurazione che rialza il suo capo morto e la nuova figurazione che appena adesso riesce un po' a imporre le sue sacrosante ragioni con un minimo di aperto credito". In complesso, giova riconoscerlo, eravamo ottimisti: non diremo che la mostra abbia approfondito il discredito che circondava l'idea di una "Nuova Figurazione", ma diremo che sicuramente non riuscì ad attenuarlo. E tuttavia restiamo dell'opinione che convenisse allora, più che mai, intervenire, e proprio aprire illimitati crediti, a favore di una nozione che ci sembra conservare, ancora e sempre, un'assoluta centralità. Si capisce che l'esposizione fiorentina abbia un po' sciupato l'occasione buona per fondare una qualche critica discriminazione, livellando impavidamente i più diversi risultati e i più diversi conati figurativi (né qui discutiamo tanto di valori pittorici, quanto, semplicemente, di valori figurativi), rimescolando le carte di un giuoco che, per sé, era anche troppo confuso. Ma se le preoccupazioni dimostrative e polemiche presero assai facilmente il sopravvento, se le ragioni storiche più elementari andarono, per forza di cose, perdute in mezzo all'apparenza più tenue della cronaca di una breve stagione, bene o male il discorso era avviato: e conviene non lasciarlo più cadere.

Riaprirlo oggi, mutati già molti venti, all'insegna del superamento dell'informale, significa già avviare meditazioni più ripo-

sate, in una prospettiva più distesa e rigorosa. E qui, a ristabilire qualche vero, anche sul nudo piano informativo, rammenteremo quella mostra milanese di dieci anni prima, giugno 1953, intitolata "Prefigurazione," e organizzata dai Nucleari allo Studio B24, cui parteciparono Baj, Dangelo, Colombo e Mariani. In una presentazione-manifesto scriveva allora Enrico Brenna (come oggi si rilegge anche in *Arte Nucleare* di Tristan Sauvage, pp. 203 ss.): "(Questi pittori), una volta disintegrata, tentano di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita. Sono in fase che diremo prefigurativa e la loro materia tende a prendere una forma che, se non è ancora definita, lo è in divenire... Le crude immagini di Baj vanno prendendo una forma umana, come maschere della tragedia antica, rivissuta in un mondo in cui gli orizzonti sono divenuti senza confine... Queste ricerche non restano un fatto casuale ma convergono in un sentimento ben chiaro in tutti: il desiderio di ricondurre la pittura a un aspetto figurativo. Attraverso una visione più sofferta e consapevole della natura, sulla terra lavata dal più alto maestrale, l'uomo guarda il suo divenire". Non sarà se vogliamo, una bella prosa, e conserva tutti i segni di quella stagione nucleare, melodrammatica e patetica: ma confessiamo di trascriverla volentieri, e di amarla persino nella sua enfatica ingenuità, così necessaria, allora, per accompagnare in qualche modo esperienze del tutto solitarie, cui mancavano, e dovevano fatalmente mancare, intorno, nello spazio culturale, un linguaggio di adeguata riflessione interpretativa. Il *Manifeste de Naples*, del gennaio 1959, non sarà steso in una prosa superba, ma la protesta figurativa, ormai matura e ferma, poteva poi concedersi, finalmente, il lusso di un completo distacco ironico e divertito. Il nome di Baj si univa allora, per la prima volta pubblicamente, con quelli di Luca e di Biasi, di Di Bello e di Del Pezzo, di Pergola e di Persico (e di Balestrini, ancora, per consenso di poetica, e di chi scrive). Ma, si capisce, si trattava ormai, non di prefigurazioni, ma di nuove figurazioni, precisamente.

Ma, per riprendere il filo del discorso, la vera mostra della nuova figurazione, nell'estate 1963, non si era aperta a Firenze, in qualche modo, ma a Venezia, nelle sale di Palazzo Grassi, sotto l'insegna innocente di "Visione-Colore." Non voleva davvero essere, tale mostra, la fondazione storica e critica di un ripensamento adeguato del problema, eppure gettava le basi di una riflessione che era davvero orientata, finalmente, nella direzione corretta, almeno per via negativa. Non pretendiamo qui di convertire di colpo un'insegna in un'altra, o di scoprire il segreto inconsapevole di un'esposizione antologica che si manteneva chiaramente estranea a ogni puntuale ambizione di poetica. Ma si riproponeva intanto alla nostra attenzione, con documenti

adeguati, per intanto, quel gruppo "Cobra" che, mescolando già nel 1948, in dosi eguali, cariche espressionistiche e umori surreali, era tornato a promuovere, in anni difficilissimi, la buona causa dell'invenzione e della fantasia pittoriche, e, con queste, e in queste, delle possibilità figurative in generale. Dotremont presentava, ad ogni modo, Appel e Corneille, Jorn e Bille, e, insieme a questi e ad altri, Alechinsky e Dubuffet, Alan Davie e Sam Francis, il gruppo Spur e Baj. Quando Queneau, presentando Baj, scriveva: "Ce sont des secrets que Baj indique: comme tout peintre, il désigne, il ne révèle pas"; certamente egli aderiva a quell'equilibrio tra "le sérieux et l'amusement" cui bene partecipano in effetti, per indole, lo scrittore e il pittore, ma coglieva anche, oltre le proprie intenzioni, quel "designare" che è, in ultima analisi, il carattere profondo della nuova figurazione, la quale procede, al di fuori di ogni possibile nostalgia naturalistica, precisamente, "per segni".

Ad ogni modo, chi giungeva alle sale di Baj dopo aver attraversato tutta l'esposizione, poteva dire di aver percorso, in un certo senso, e se non altro in allegoria, gran parte della preistoria (e si vorrebbe dire della prefigurazione) di quella figurazione nucleare che è, e sia detto infine con tutta chiarezza, la nostra nuova figurazione, assolutamente parlando. Il visitatore lasciava così alle proprie spalle, con le voci ultime del grande tumulto di "Cobra," gli esperimenti grondanti di ogni possibile compiaciuto pittoricismo, che stavano come eloquenti simboli dell'inquieto cammino dell'arte occidentale più recente, un cammino spalancato sopra gli esiti più contrastanti, e bloccato proprio nella sua stessa inquietudine. Le tavole di Baj, con i loro pezzi di meccano e di legno, "matériaux déjà usés par la vie" o nitidi e freddi documenti dell'industria ludica, scavalcavano veramente tutta la declamazione, elegante e angosciosa, delle estreme proposte europee, rivelando finalmente, in quel limbo di implacabili colori infantili, il segreto "segnico" riscoperto alle sue naturali radici: in quel registro, appunto infantile, intorno a cui ruota da sempre, con implacabile e premiata fedeltà, l'immaginazione di Baj. Un registro, si avverta subito, che per la prima volta non appare giocato in chiave primitiva, edenica, innocente, ma puramente e immediatamente alfabetica: non si tratta di puntare ancora una volta sopra il mito delle origini perdute, contro la storia e le sue colpe, ma di riprendere in mano, con la più matura energia, gli strumenti lessicali che fondano ogni possibile terreno iconico, per ritornare a costituire, nella piena luce della storia, e contro tutte le scritture falsificate, i grafici autentici di una vera e consapevole designazione; non si tratta, insomma, di deformare il veduto nel senso dell'incontaminato, ma di infor-

mare di significati l'abbecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto.

Ma sono cose, queste, che converrà tornare a verificare criticamente, in modo più disteso, in altra occasione. Ci terremo sino in fondo sul filo della cronaca, e racconteremo d'aver assistito, per una fortunata combinazione, pochi giorni fa, all'inaugurazione della mostra delle "Nuove realtà della pittura a Napoli", alla Libreria Guida. Abbiamo potuto così vedere, accanto a pittori che ormai riescono sufficientemente documentati anche fuori di Napoli, come un Biasi o un Del Pezzo, un Fergola o un Persico, i giovani artisti nei quali ora si incarna il Gruppo 58, sempre raccolto intorno a quell'incredibile e eroico personaggio che è Luca: un vero maestro misconosciuto, quali ai nostri giorni non soltanto è raro, ma è impossibile incontrarne ancora. Se la storia di questo gruppo non è ancora entrata in misura attiva ed efficace nel quadro più largo della pittura nazionale, ebbene, occorre ormai dirlo, tanto peggio per la pittura nazionale. E vorremmo arrivare a insinuare, molto tra parentesi, che certe crisi espressive patite a un momento dato, come a noi sembra, da certi pittori di Napoli, e pittori di altissima qualità, che si sono allontanati dall'area di origine, confermino con piena evidenza la forza di un clima culturale che, forse per le stesse estreme difficoltà in cui respira, può riuscire denso di stimoli e carico di energia. D'altra parte, i documenti ultimi nell'arte di un Persico, rimasto fedele, nei motivi pittorici come nella vita, negli emblemi figurativi come nella immediata esperienza, alla sua terra, stanno a provare per via tutta positiva come un ostinato attaccamento a un luogo, a quello strano spazio mitico e concreto, esaltante e ossessivo che è Napoli, possa essere, più che un motivo di forza, addirittura una condizione per certi esiti di assoluta autenticità.

Ma questa storia del Gruppo 58, in ogni caso, non la rifaremo qui: ed è poi, in essenza, la storia di un lavoro tenace e misconosciuto, e che ha la sua quasi patetica etimologia, certo indegna dei nostri tempi, in quel viaggio, e si vorrebbe dire pellegrinaggio, che nel 1953 Colucci e Biasi intraprendevano verso Milano per incontrare un Baj e per programmare un'arte nucleare napoletana, quale appunto si sarebbe concretata nel '59, al tempo del *Manifeste de Naples,* con la mostra del "Gruppo 58 + Baj". È una storia tracciata, per chi la voglia conoscere, su quelle riviste come "Documento Sud" e "Linea Sud," dirette da Luca, le quali per molti anni sono state il vero e il solo organo dell'avanguardia artistica italiana. Ma abbiamo ancora incontrato così, per altra via, quel *Manifeste de Naples* di cui si discorreva a principio: e il circolo si chiude.

Adesso vogliamo soltanto giustificare, in margine, il caratte-

re assai particolare del nostro intervento. Se è vero che la nuova figurazione italiana è l'opera dei nucleari milanesi e napoletani, oggi ancora è tempo, prima di ogni teorizzazione, di una semplice e diretta documentazione. È utile e giusto, oggi, richiamare alla memoria i dati e le date della nostra storia artistica più recente, in via preliminare, per poter alfine sgombrare il campo, con puntualità di informazione, a una verità di fatto che risulta ancora, troppo sovente, confusa e coperta. Così, questa è soltanto una testimonianza per alcuni amici di antica data, ma non ha niente di occasionale e niente di gratuito: la testimonianza dice che negli anni '50 e '60 la via della nuova figurazione, e con essa della nuova pittura italiana, è stata tracciata e percorsa da questi artisti, e soltanto da questi.

1963

INTERVENTO PER BURRI

Devo chiedere scusa, in primo luogo, per il carattere un po' estravagante, se non proprio stravagante, che assumerà questo mio intervento. Non sono critico d'arte, e porto qui, soltanto, una testimonianza. Ma voglio cominciare, in ogni caso, molto diligentemente, ponendo questo problema: quale etimologia può aver avuto, nel corso dell'opera critica di Brandi, un testo come il suo saggio su Burri?

C'è un'etimologia molto aperta, per intanto, nel volume *Segno e immagine,* che è del 1960. In quell'opera, come tutti ricorderete, Brandi ha tracciato una sorta di storia ideale eterna, attraverso alcuni momenti esemplari, della perpetua dialettica del segno e dell'immagine, ponendo l'accento, come è naturale, sopra gli esempi del disegno infantile e delle raffigurazioni preistoriche, dell'arte egiziana e di quella bizantina, del manierismo e dell'astrattismo: di quell'astrattismo che è caratterizzato dalla presenza di un segno destituito del suo valore semantico, di un segno non significante. E giova qui ricordare, per inciso, il contatto che Brandi stabiliva, a un certo momento, tra manierismo e astrattismo, quando rammentava che l'astrattismo sviluppa, in qualche modo, quell'aforisma di Denis (1890), per cui un quadro è "une surface plane recouverte de couleurs", la cui sostanza si legge già in Vasari ("un piano coperto di campi di colori"). Ebbene, già allora Brandi poneva il problema che ora affronta e svolge sino in fondo nel saggio su Burri, quando affermava che "il segno non significante sollecita l'interprete", convogliando in questa direzione del segno non significante e della sollecitazione dell'interprete anche momenti apparentemente estranei, come il dadaismo, caratterizzato mediante lo svuotamento del significato semantico (i famosi baffi alla Gioconda), o il surrealismo, che tutto si appoggia sopra una lettura psicanalitica, per cui il segno è significante soltanto nell'apparenza, essendo chiamato a ope-

rare nell'inconscio, evitando "il passaggio obbligato della coscienza". A quel punto Brandi esaminava già direttamente anche la pittura di Burri, rinviando, tra l'altro, a una capitale dichiarazione di Argan: "non è la pittura che simula la realtà, ma la realtà che simula la pittura". Ma allora, dopo aver insistito sopra il valore di evento, di violenza esistenziale, manifestato da tale esperienza pittorica, egli poneva l'accento, nettamente, sopra la macchina come segno del tempo, come *facies* della nostra civiltà, come eterno ritorno di "quell'atto sempre eguale che è richiesto dalla catena di montaggio". Ora c'è da domandarsi se la diversa interpretazione che Brandi offre della situazione attuale della pittura, insistendo sopra la "presentificazione" esistenziale, e così integrando, e forse correggendo le prime ipotesi, non nasca appunto dalla consapevolezza nuova che la pittura di Burri va al di là del registro astratto-informale, su cui si insisteva nell'opera precedente. E potremo allora dire che Brandi era naturalmente chiamato a comporre questo saggio, nella misura in cui l'esperienza pittorica di Burri non si lasciava esaurire entro il quadro dialettico del segno e dell'immagine. A segnare il passaggio tra i due libri di Brandi starà allora (e non è questione di cronologia, evidentemente, se non in un senso tutto ideale) quella sua recente conferenza su *Lo spettatore integrato,* dove il contatto è ormai posto, e nel modo più stretto, tra l'opera di Burri e le ricerche new-dada, e la chiave esegetica non è più nel mito della macchina e nell'immagine della civiltà industriale, ma nella "presentificazione" che abolisce il futuro e integra lo spettatore. Ma subito conviene vedere se si tratti davvero di una abolizione del tempo e della storia, secondo che dice Brandi, o non piuttosto, almeno a livello dell'arte, del ritrovamento di una più profonda ed autentica storicità.

Tentiamo immediatamente, così, una buona controproposta, e immaginiamo, per un momento, che il problema fondamentale, per spiegare Burri, e per spiegare, con Burri, un momento essenziale dell'arte contemporanea, non si decida in relazione a questa tematica della "presentificazione", ma in relazione a un diverso motivo: la praticabilità.

Brandi osserva, nel suo recente volume, che l'architettura è, in qualche modo, in ritardo sopra lo sviluppo delle altre arti, e non soltanto delle arti figurative direttamente ad essa collegate, la pittura e la scultura, ma, in generale, sopra lo sviluppo totale dei diversi linguaggi artistici, ivi comprese la musica e la letteratura. Ora io mi chiedo se questo ritardo (che daremo qui per scontato) non dipenda dal fatto che l'architettura è oggi, per noi, naturalmente pratica, e se questa specie di praticità, che chiameremo provvisoriamente, con orribile definizione, pratico-empirica, non faccia velo a quell'altro tipo di praticità che è qui

propriamente in causa, e che chiameremo, e qui la definizione mi pare accettabile, pratico-ideologica. Non sarà un caso, e lo ricorda anche Brandi, che il problema della sollecitazione dell'interprete, e addirittura della integrazione dello spettatore, sia nato, nella coscienza critica, nell'orizzonte della musica. Abbiamo un terreno larghissimo di riflessione, che si apre per noi a questo punto, ma ci basterà adesso ricordare, per prendere un sintomo che sta al di fuori di quella che noi definiamo Arte con la A maiuscola, la questione della praticità e praticabilità del jazz, e la parte che nel jazz assume l'iniziativa dell'esecutore, l'iniziativa assoluta dello spettatore, nella forma, nella figura dell'interprete. Che cosa significa allora, in essenza, da questo punto di vista, l'"opera aperta"? Significa, per dire tutto in una parola, la rottura della contemplazione estetica. Nella forma della musica questo potrebbe esprimersi come il tentativo di violare il carattere istituzionale-contemplativo della sala di concerto.

Mi è già accaduto altra volta di dimostrarmi ossessionato da un'idea sopra la quale ora ritorno ancora una volta: l'idea della "neutralizzazione dell'arte" su cui ha così bene insistito Adorno, l'idea della "museificazione". Ebbene, da questo punto di vista, il tema della fine dell'avanguardia, che Brandi ha sollevato con così largo anticipo sopra ogni nostra riflessione, potrebbe porsi così: ammettiamo bene che, in un senso, le avanguardie sono finite, e precisamente nel senso in cui l'opera si consuma praticamente nell'immediatezza del presente diciamo pure gastronomicamente, e cioè nel senso in cui quella che un tempo era corretto definire avanguardia, oggi si potrebbe meglio definire, e si definisce di fatto, come sperimentalismo. In ogni caso, in questo insieme di fenomeni, noi verifichiamo sempre la crisi della contemplazione romantica, della contemplazione disinteressata ed inoffensiva, e insomma la crisi di quella "neutralizzazione" di cui parlava, appunto, Adorno. Ma ecco: che cosa significa la contrapposizione (e non si tratta di insistere, ovviamente, sul vocabolo in sé, ma si tratta di intendere ciò che sta dietro il vocabolo) tra sperimentalismo e avanguardia? Per me significa quella medesima opposizione cui ho prima accennato: da una parte una praticità empirica, immediata, gastronomica e consumatoria, di carattere nettamente emotivo, e infine una praticabilità radicale, nel senso più netto del termine; d'altra parte, dalla parte dell'avanguardia, una praticabilità, invece, nettamente ideologica. Nel primo caso, diciamo dell'arte sperimentale, abbiamo il fenomeno dello spettatore emotivamente integrato, e in questo modo appunto neutralizzato ancora una volta, e neutralizzato per via pratico-emotiva; nel secondo caso, e lo testimonia chiaramente tutta la storia dell'avanguardia del Novecen-

to, il fenomeno centrale è dato dal proposito deliberato di un'arte modificatoria, dalla volontà, in una parola, di mutare il mondo. Se esaminiamo anche un movimento come quello cubista, così apparentemente innocente a livello ideologico, non abbiamo bisogno di leggere Francastel per accorgerci che lo spazio cubista era veramente una proposta precisa e concreta, non solo per interpretare in modo diverso la realtà che ci circonda, ma per praticare direttamente il mondo secondo una diversa prospettiva ideologica, per modificarlo. Questa antinomia di sperimentalismo e di avanguardia, di crisi apparente e epidermica o di rottura autentica e sostanziale della romantico-borghese contemplazione disinteressata e inoffensiva di un'arte neutralizzata, mediante una praticabilità emotiva o mediante una praticabilità ideologica, apparirebbe chiara, mi pare, se non intervenisse, donde meno la si attende, una singolare difficoltà.

Non accade per solito che, discutendo di quella che ormai definiamo, grazie soprattutto a Eco, "opera aperta", si faccia intervenire il nome di Brecht. Ma se riflettiamo intorno a certe sue celebri proposizioni, troviamo pure che gli ha perfettamente prefigurato questa problematica, anche se, in apparenza, in termini completamente rovesciati. Sappiamo tutti come, a proposito di *Mahagonny,* Brecht abbia proposto (in *Il teatro moderno è il teatro epico*) una tavola estremamente limpida, e quasi estremamente scolastica, per confrontare i caratteri essenziali di un'arte di tipo aristotelico, drammatico, e di un'arte di tipo antiaristotelico, epico. In tale tavola leggiamo che proprio l'arte classica, tradizionale, che comunemente interpretiamo come chiusa, "involge lo spettatore in un'azione scenica", mentre l'opera nuova, l'opera di rottura e di avanguardia, che comunemente interpretiamo come aperta, "fa dello spettatore un osservatore". Nel primo caso, e sono sempre parole di Brecht, "lo spettatore viene immerso in qualcosa"; nel secondo caso, "lo spettatore viene posto di fronte a qualcosa". Apparentemente, dunque, si assiste a un totale rovesciamento dei termini; la nostra opera chiusa è caratterizzata da Brecht come opera aperta, integrante lo spettatore, e quella che noi siamo avvezzi a pensare come aperta, inversamente, è proprio quella che, a giudizio di Brecht, fa dello spettatore un osservatore distaccato, esigendo da lui una sorta di impartecipazione. Ma Brecht ci aiuta molto bene a capire questo rovesciamento di prospettiva, quando scrive, nel saggio sopra gli *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese,* che nella vera opera di avanguardia, come appunto nel teatro cinese, l'effetto di "immedesimazione", proprio del teatro tradizionale, "avviene sotto altra forma: ossia lo spettatore s'immedesima nell'attore in quanto essere che osserva; viene così sollecitato in lui l'atteggiamento della speculazione, dell'atten-

zione", e, insomma, la reazione ideologica, e non già emotiva. Ebbene, è proprio su questo che ancora vorrei insistere: su questo doppio e opposto tipo di partecipazione e di immedesimazione, di integrazione infine, dello spettatore-osservatore nei confronti dell'opera, attraverso, ove occorra, la figura dell'interprete. Da una parte sta, ripeto, una praticabilità dell'opera di ordine immediatamente empirico, emotivo, e dall'altra parte una praticabilità ideologica, antiaristotelica proprio, perché il momento sospeso, il momento negato, è appunto il momento della catarsi, o, se vogliamo mutuare dall'etnologia una nozione illustre, il momento, più largamente, della partecipazione mistica. E a questo modo varrebbe anche la pena di ricordare le pagine di Brecht intorno ai due modi di eseguire i grandi testi classici (nel saggio intorno all'*Effetto intimidatorio dei classici*): il modo di rinfrescarli gastronomicamente, in una più sollecita e aperta partecipazione emotiva, e il modo invece di presentarli con un chiaro straniamento ideologicamente condizionato, che è poi il solo modo, appunto, per non neutralizzarli.

Veniamo a Burri. Brandi ha sottolineato molto bene, ed è questo il punto sul quale amerei insistere, come sul punto più fertile del suo saggio, come la sublimazione estetica di Burri non cancelli mai la violenza immediata dell'opera. Nei termini di Brecht si tratta di sottolineare, allora, in quale misura l'opera di Burri fa proprio dello spettatore un osservatore, lo pone, in un senso che ha tutta una sua immediata evidenza materiale, di fronte a qualcosa. C'è una battuta di Burri, una delle poche testimonianze d'autore che Brandi ha potuto raccogliere, secondo la quale, parlando dei suoi ferri, e di certa imperfezione di finitezza formale in composizioni di quel periodo, il pittore parla di una cattiveria, di una scoperta malignità, che è quasi la spia attraverso la quale conviene poi vedere come quei sacchi, quei ferri, quelle plastiche, rifiutino, vogliano bene rifiutare, ogni innocenza. Le sue pagine più belle, Brandi le detta precisamente quando ci fa sentire il suo ribrezzo, la sua ripugnanza di fronte alle materie che Burri esibisce, prima di postulare il momento dell'innocenza formale. Io non voglio certo mettermi qui a interpretare Burri secondo Brecht, che sarebbe veramente cosa troppo stravagante. Ma, chiedendo scusa a Brandi, vorrei davvero porgli una precisa domanda rettorica: non è forse vero che con il suo libro su Burri, egli, in certo modo, mette praticamente in crisi il proprio idealismo? O meglio (poiché la domanda non vuole certo riuscire così impertinentemente personale): non è forse vero che con il suo libro su Burri si verifica la messa in crisi, diciamo così, di ogni lettura idealistico-romantico-borghese della grande pittura dei maestri del XX secolo? Perché Brandi patisce, in ogni caso, l'impossibilità di una definizione ultima

del partito formale di Burri. Egli ammira, come deve, e come è giusto, la sicurezza formale di Burri, e chiamiamola pure la sua classicità. Eppure il saggio è proprio l'illustrazione, non di quel partito formale, che rimane indefinito, ma degli aspetti irredimibili dell'opera di Burri, della sua provocazione, di cui Brandi non solo non può, ma nettamente e correttamente non vuole mai sbarazzarsi.

Il discorso dovrebbe ormai vertere sopra l'ambivalenza fondamentale tra squisitezza e ripugnanza, tra elementi eleganti e sanguinosi che si colgono e si depongono nelle medesime forme, e insomma dovremmo ormai descrivere quel tipo di perfezione ferita e dolorosa che è propria della pittura di Burri: ma basterà ripetere che il merito di Brandi è di porre sempre l'accento, insieme, sopra l'uno e l'altro aspetto. Allora, noi ci troviamo, in apparenza, di fronte a una verità che possediamo tutti tranquillamente, di fronte a un caso di urgenza di contenuti che riesce placata, classicizzata, neutralizzata finalmente dalla forma. Ma io credo che nel libro ci sia un'altra verità, di ordine assolutamente storico, e in cui si raccoglie precisamente l'essenza della dialettica dell'arte attuale: il carattere irredimibile dei contenuti. È per questo carattere che oggi siamo gettati nell'ambiguità di sperimentalismo e avanguardia, quel nesso così arduo a districarsi, sovente, nella concreta diagnosi critica, e per il quale una volta mi è accaduto di dire, e oggi mi piace ripetere: non è possibile essere innocenti.

L'avanguardia storica aveva il miraggio dell'innocenza. L'avanguardia della seconda metà del nostro secolo, come nel caso di Burri, verifica l'impossibilità di questo miraggio, verifica la caduta di ogni illusione di innocenza. Perché essa, come arte di *choc* ideologico, mentre aspira, come è proprio dell'avanguardia, a strutturarsi come forma chiusa, a fornire una praticabilità di ordine nettamente ideologico, si trova ad operare in un orizzonte estetico di forme aperte, che, se guardato nel suo significato essenziale, e non come astratto partito formale, come astratto modo di formare, confessa bene di essere il modo meramente rinfrescato, oggi storicamente fruibile, dell'arte catartico-aristotelica della nostra più ferma tradizione neutralizzata, un modo di praticabilità emotiva e mistica che funziona nella misura in cui neutralizza, prima di ogni altra cosa, una qualsiasi praticabilità di ordine autenticamente ideologico, e conferma, nel modo più preciso, i termini più schiettamente reazionari della concezione estetica romantico-borghese.

Ebbene, ho detto che non volevo certamente spiegare la pittura di Burri nei termini di Brecht, ma voglio almeno concedermi il lusso di un'analogia su cui mi sia agevole concludere. È nella poetica di Aristotele, precisamente, che si legge, a proposi-

to della redenzione operata dalla mimesi, come un cadavere, un insetto ripugnante, piacciono se dipinti, e piacciono nella misura in cui riescono riconoscibili intellettualmente: nella misura in cui concedono di dire: "che questo è quello" (oti outos ekeinos). La pittura di Burri è una pittura chiaramente antimimetica, ed è proprio per questo, mi pare, e possiamo adesso rispondere esaurientemente alla questione d'apertura, è per questo che Brandi doveva scrivere questo saggio: perché dove la pittura diventa antimimetica, e insomma diciamo pure antiaristotelica, si procede energicamente e irrimediabilmente al di là della dialettica di segno e di immagine. Nella pittura di Burri, in effetti, siamo chiamati a riconoscere perpetuamente, rifiutando quella metafora che è naturalmente, in un orizzonte aristotelico, l'essenza della poesia, siamo chiamati a riconoscere "che questo è questo": che il sacco è sacco, che il ferro è ferro, che la plastica è plastica. Si verifica, se volete, l'impossibilità della catarsi, nel senso antico. E allora ritornerei, ancora una volta, a servirmi spregiudicatamente di una proposizione di Brecht: l'autore, e diciamo addirittura Burri, adesso, "chiede all'osservatore di immedesimarsi in quanto essere che osserva attentamente".

1962

CAROL, O DEL BRICOLAGE

Non per la prima volta, certamente, intervengono, nella pittura di Carol Rama inconsuete presenze materiche, ma radicalmente nuovo appare adesso e assai sorprendente, il significato del loro impiego. Nel primitivo registro, di un energico espressionismo astratto, tali presenze rientravano nei modi di una piena violenza segnica, tra un raffinato *brut* e un colto *naïf,* in un pittoricismo duro e angoloso: erano giocate in contrasto, e in complicità con una materia pittorica densa e sontuosa, e parevano, prima materialmente che matericamente, proprio, voler pesare con la loro carica emblematica. Oggi, pur nella continuità di un virtuosismo provocante, e ricco sempre di umori fantastici, il tono di questi interventi riesce mutato, e risulta diremo subito, molto più sottile, e intenso, e complesso.

Sarà tuttavia utile, prima ancora di tentare una definizione, sottolineare come le nuove presenze, i nuovi "oggetti", innestati su queste elegantissime "macchie" conservino e confessino in pieno il senso storico delle più recenti ricerche di Carol: la quale, dopo un periodo di attenta sperimentazione svolta, quasi specialisticamente, su siffatte "macchie" (e in cui certi modi che potremo largamente designare come informali, erano portati a un grado insostenibile di estenuata raffinatezza, sino a dissolversi in un prezioso e minaccioso sensibilismo, tutto ripiegato, e di persino indiscreta introversione), ha reagito finalmente al movimento ultimo delle proprie operazioni, e, con un repentino scatto dialettico, ha sciolto in aggressiva estroversione i suoi umori estremi, riequilibrando di colpo la forza delle sue scrupolose indagini pittoriche. Da questo punto di vista, almeno, parlare per Carol di una conquistata classicità espressiva non sarà cosa arbitraria, ove per classicità si intenda, come sembra giusto, questa difficile armonia stabilita tra opposti impulsi, dei quali si trionfa mantenendo e ostentando, sino all'ultimo, ogni

tensione. Il che ci porta subito, da una descrizione di poetica, a un fermo giudizio di valore.

Apriamo, adesso, una parentesi narrativa. Mentre osservavo, nello studio di Carol, i primi esempi di queste sue prove, e in particolare contemplavo una certa "macchia" su cui l'artista aveva collocato alcuni sporgenti, clamorosi unghioni, essa mi diceva: "Le ho messe proprio con rabbia, quelle unghie, e devono graffiare". In verità mi domandavo subito, ascoltando queste parole, sino a che punto uno spettatore attento sarebbe stato poi capace di resentire in sé tale rabbia, tali graffi. Perché la squisitezza dell'impiego, la sicurezza delle ragioni formali, l'esattezza minuziosa dell'impaginazione spaziale, riflettevo intanto, vincono sino in fondo la provocazione presente nel mondo intenzionale della pittrice, lo scandalo naturale dell'"oggetto". Di fatto, quanto nasceva ancora dall'antico pathos espressionistico si è qui cristallizzato senza residuo: l'impeto psicologico, la proiezione sentimentale, sono cose bruciate in una tessitura squisita e definitiva, che non ammette etimologie di ordine patetico. Ma la vera tensione è poi altrove: perché nell'"oggetto" che si manifesta, e, per rimanere fedeli all'esempio, negli unghioni appunto di cui discorriamo, si legge una seconda volta il significato della "macchia" da cui essi emergono, ma razionalizzato, e, in questa medesima razionalizzazione, scaricato del proprio fondo oscuro, trasferito al livello di una aperta leggibilità, enucleato in modi lucidi, e proprio chiari e distinti.

Quanto la "macchia" offre, come test informe, o informale, in comunicazione inconscia, l'oggetto viene a replicarlo in un discorso tutto spiegato e cosciente. La rabbia di Carol, per chi la voglia cogliere davvero nella forma informe della passione, non è già da percepirsi in quegli unghioni che la celebrano e la decantano, ma nella "macchia" che li sottende: la sollecitazione tenebrosa, un po' da tavola di Rorschach, che ne emana urgente, e che si sposa così al suo esplicito simbolo, nella difficile congiunzione acquisita, si risolve allora in quella tale classicità di cui si diceva. L'arguzia definitiva, se vogliamo, è allora piuttosto da collocarsi nella "macchia" che graffia.

Naturalmente, di fronte a una classicità così disforme dai canoni, e pur così patente, ci arrestiamo perplessi, e saremmo tentati di ridurla subito, proprio per quel certo eccesso di squisitezza virtuosistica che si mantiene irriducibile, e che ora appare egualmente distribuita tra "macchia" e "oggetto", a una sorta di neoclassicismo neoliberty. E, chi non abbia preconcetti ormai destituiti di ogni fondamento, sentirebbe bene, in una simile caratterizzazione, pur qualcosa di autentico: almeno nel senso in cui Galvano ci ha ricordato molte volte le radici simbolistiche dell'arte non figurativa. E tuttavia non si tratta di questo: o que-

sto è appena, nel caso, l'accidente in sostanza, e cioè un accidente, per quanto rilevante, di un dato gusto storico e, in certo modo, ambientale, esistenziale.

Proprio in questi giorni abbiamo potuto rileggere, in edizione italiana, *Il pensiero selvaggio* di Lévi-Strauss, e ci siamo arrestati su quella pagina stupenda che lo studioso dedica al *bricolage* come forma tipica di quel conoscere-mitico che egli ama giustamente definire piuttosto come "primario" che come "primitivo". Ed ecco: Lévi-Strauss ci rammenta come il *bricoleur* ("chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo di mestiere") rappresenti l'atteggiamento originario dell'uomo di fronte al mondo, sia nelle radici pratiche del suo agire, come nelle radici intellettuali. Né Lévi-Strauss ignora, naturalmente, le implicazioni estetiche del suo richiamo. Ma qui importa vedere come sia così possibile spiegare l'essenza di quel ritorno all'"oggetto", nella sua nuda empiricità immediata, che è la dominante suprema delle più vive esperienze dell'arte attuale, e, nel caso che ora ci importa, l'essenza di quella classicità, ormai da definirsi mitica o, appunto, "primaria", che è delle opere ultime di Carol. Quella regola del giuoco che "consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui si dispone, cioè a un insieme via via 'finito' di arnesi e materiali eterocliti", e che è la regola prima di ogni *bricolage,* è anche la regola di quest'arte nuova che vuole arrestarsi pazientemente alla immediata disponibilità del reale, e non si curva e non si impegna se non sopra la realtà più prossima e più clamorosamente quotidiana, fuori da ogni progetto, in relazione con ciò che "può sempre servire", e che già appare culturalmente vincolato a una pratica destinazione differenziata, testimonianza intorno alla storia di un individuo o di una società.

Ma nel caso di Carol vorremmo ancora sottolineare, in questo quadro interpretativo, alcuni tra gli elementi che ci sembrano subito di più utile applicazione immediata: ad uso, diciamo così, del visitatore attento.

1) Lo *choc* della relazione tra "macchia" e "oggetto" esclude ogni possibile facilitazione e ogni possibile inerzia: l'armonia che qui si celebra, la classicità "primaria" di cui abbiamo detto, e che qui ammiriamo, non è artificiosamente prestabilita, ma è sempre un preciso risultato, insieme artigianale e intellettuale, e insomma, di volta in volta, un chiaro esito conoscitivo. Stabilire lo *choc,* e superarlo, impone un infinito movimento dialettico di paziente rigore, in cui l'operosa carriera della pittrice segna il trionfo di una ormai sicura maturità espressiva.

2) Il declinare del pathos dall'"oggetto" alla "macchia" permette, con la conservazione del pathos, la conservazione di quei significati profondi che la documentazione neodada, così orga-

nizzata sempre in superficie, minaccia continuamente di smarrire o di esaurire, in una inerte museificazione del vissuto, arbitrariamente neutralizzato e reso innocente. In sede documentaria, la pittura ultima di Carol documenta così, proprio in modi patetici, una crisi delle possibilità espressive che oggi investe alle radici l'arte come funzione sociale, e interiorizza la crisi, e giunge a superarla nella coscienza che può oggettivamente proclamare, non dimenticando mai la sperimentazione soggettiva, intima: non dimenticando la "macchia" che graffia.

3) Che questo riesca a una pittrice, piuttosto che a un pittore, non pare cosa fortuita: non vorrei adesso innalzare a mito questa sperimentazione mitica cui stiamo assistendo, ma direi che il compito di riproporre il fondo informe del vissuto in una misura storicamente adeguata, e cioè, ormai, a livello dell'"oggetto", in relazione all'"oggetto", non può essere oggi deferito se non a quella che, bene o male, definiamo come una sensibilità femminile. È bello verificare che ciò che sociologicamente, in linea di principio, risulta naturale, risulti anche esteticamente efficace, in un'arte che incarna pienamente la propria funzione storica.

Ma vorremmo poi concludere, adesso, e senza correzione, con alcune parole di Lévi-Strauss appunto, che ci sarà lecito, per una glossa terminale, liberamente rivolgere alla nostra intenzione:

4) "La poesia del *bricolage* nasce anche e soprattutto dal fatto che questo 'parla' non soltanto con le cose, ma anche mediante le cose: raccontando attraverso le scelte che opera tra un numero limitato di possibili, il carattere e la vita del suo autore".

Ed è precisamente questo che, da spettatori attenti, desideravamo verificare.

1964

L'ESILIO E IL RITORNO

È opinione di molti che un romanziere – un vero romanziere, precisano alcuni – scriva un solo romanzo, eventualmente moltiplicato e rifratto in replicate approssimazioni e variazioni, e un poeta una sola poesia, così come un musicista, in sostanza, può comporre un'unica composizione, e un pittore non può dipingere più che un quadro. Come norma assoluta, è di difficile verifica. In qualche caso, poi, è una pura metafora della nozione di stile. Si è anche tentato di dare a quest'idea una base analitica, e un'esplicazione traumatica, e molta psicocritica, più largamente, si è aggirata intorno a un simile nucleo interpretativo. Quando l'interesse, presso l'artista come presso l'osservatore, si orienta, come avviene soprattutto a partire dalla cultura romantica, sopra l'espressione della soggettività, è naturale che, scavando alla ricerca di un principio unitario, nella molteplicità di una produzione che si svolge nel tempo, si collochi tale principio in una specie di sublime monomania creativa, il cui riflesso sta nel gusto del fruitore.

Ho qui, dinanzi a me, tre riproduzioni di opere recenti di Carol. E sto riflettendo intorno a questo suo radicale ritorno, non soltanto sopra immagini e motivi, ma sopra soluzioni grafiche e compositive che erano già schiettamente predisegnate nelle sue primissime prove. E sto pensando, insieme, al lungo itinerario che è stato da lei percorso per ritrovare l'iconografia e le forme delle sue origini. Carol, probabilmente, non appartiene affatto a quella famiglia di pittori che organizzano il proprio lavoro, quasi entro un ideale spazio concluso, in una unitaria cornice personale. Mi piace supporre, piuttosto, che Carol rappresenti egregiamente il caso dell'artista che prova un brivido di spaventato sbalordimento dinanzi al primo materializzarsi del proprio immaginario più profondo, e a lungo si studia, in faticoso esorcismo, di raffreddarlo, di aggirarlo, di proiettarlo neutralizzato in

una catena di soluzioni equivalenti, ma rese controllabili e sopportabili, e diciamo pure indolori, con avveduti temperamenti e abili coperture, mediante tecniche di astratta oggettivazione, conservando la tensione originaria, ma dissimulandola e spostandola quel tanto che risulta necessario a renderla tollerabile e respirabile, non agli occhi degli altri, ma ai propri occhi medesimi.

Non voglio discorrere di rimozione e di recupero. Ma mi ritrovo qui costretto a fantasticare, come in una semplice paraboletta, di una Carol che ormai, superata certa sua aggressiva timidezza, ritorna a misurarsi con i materiali più perturbanti e più delicati che erano emersi, nei suoi primi esperimenti, come il terreno naturale e necessario del suo lavoro.

In quei termini soggettivi, che prima ho assunto, si potrebbe forse suggerire che l'etica professionale dell'artista, la questione deontologica che gli si impone, riposa poi tutta in questa dialettica di distanza e di riappropriazione, di coltivato esilio e di avventuroso ritorno. Ma è anche più probabile che, in questa leggenda dell'artista, tra esodo e riconciliazione, sia semplicemente proiettata, come in una grande crittografia, un'immagine di destino che è genericamente umana, e che concerne tutti. Che, in Carol, per altro, inferno perduto e paradiso ritrovato, costruiti specularmente, vengano a risolversi nella mostruosità dell'erotico e nell'erotismo del mostruoso, questo è il suo tratto specifico, il destino di cui testimonia con sofisticata e crudele grazia.

1985

CAROL, O DEL FETICISMO

Nel 1964, presentando la prima (e, sino ad oggi la sola) personale genovese di opere di Carol Rama (in "La Carabaga", club d'arte, via G.B. Monti 111 r.), insistevo sopra la categoria del "bricolage", muovendo dall'interpretazione che ne aveva suggerito Lévi-Strauss, come forma di un conoscere "primario".

Nel *Pensiero selvaggio* si discorreva di una "poesia" del *bricolage* (e Carol ne ricaverà presto il titolo per un'ampia serie di opere), come di un parlare "non soltanto con le cose, ma anche mediante le cose", di un raccontare attraverso le scelte operate tra un numero limitato di possibili "il carattere e la vita del suo autore". A tanti anni di distanza mi piace ripartire da questo punto, e ricollegarmi a quella fase precisa del lavoro di Carol, osservando che quella categoria, se è l'insegna specifica di un'epoca del suo operare, può anche essere assunta, in un senso più radicale, oggi, come cifra essenziale della sua ricerca, in assoluto.

È un fatto che Carol ha individuato se stessa, e ha disegnato tutto il suo itinerario sperimentale, lavorando, tecnicamente come tematicamente, con quanto aveva, per così dire, a portata di mano – o, se si preferisce, accumulando lì pronte, a portata di mano, con molto ragionevole e ragionato istinto – oggetti e figure, motivi e strumenti, che le giovassero a tracciare il proprio percorso, da un'epoca all'altra, ribadendo senza tregua, sempre variate, sempre ristrutturate, le sue ossessioni. Per evitare equivoci, e per meglio illustrare la sua condotta comportamentale, penso che convenga discorrere dei suoi feticci: Carol, o del Feticismo.

Ben inteso, il feticismo tocca insieme la perversione del "sesso" e quella della "merce", coniuga erotismo e sociologia, l'economia libidica e la libidine economica, in un giuoco di perpetuo scambio e rinvio. Il corporeo e il politico si rispecchiano indis-

solubilmente. Certo, tutto questo si perfeziona nel trascorrere del tempo, in continuo approfondimento, e rende circolare, retrospettivamente, quel tracciato che lega la macchia e l'unghia, la camera d'aria e l'occhio della bambola, la mutilazione degli arti e la mucca pazza, "tra un raffinato *brut* e un colto *naïf*", come dicevo una volta.

E dicevo anche, nel 1964, concludendo, che l'opera di Carol si chiariva in relazione a "quella che, bene o male, definiamo come una sensibilità femminile". È pacifico, ormai, che il grande feticismo di Carol appartiene, costantemente e inconfondibilmente, all'"altra metà dell'avanguardia".

2008

ANTONIO BUENO

"Taluno dirà forse che mi ripeto" mi scriveva Bueno di recente. E aggiungeva, tra serietà e scherzo: "Sono anzi molto spesso tentato di mettermi a fabbricare una serie di quadri da potersi intitolare: Variazioni sul tema di un dipinto fortunato".

Io credo che Bueno abbia sempre ragionevolmente ceduto a questa tentazione; i quadri che ora espone sono precisamente, a mio parere, quelle stesse Variazioni sognate, che da anni vanno ormai costituendo il libro essenziale della sua pittura, il libro autentico della sua esperienza maggiore: della sua esperienza, appunto più fortunata. La sua sorridente progettazione è in verità la sua poetica, nella più lucida formulazione: tentazione di poetica rigorosa, la quale, diremo allora, non può non proiettare la propria norma di teso controllo, insieme, nello spazio assoluto del singolo dipinto fortunato (quello che espone il tema, per ipotesi: ma non siamo forse di fronte a un caso ulteriore di pittoriche Enigma-Variations?) e nello spazio disteso, esposto alla dominante, felice misura del tempo, ma non meno assoluta misura, del libro totale.

Una enigmatica, dunque, assoluta presenza (e siano pure presenti, per ironia, le sue pipe di gesso, i suoi fili tesi, i suoi pennelli sottili) in ripetizione etica (ma di segreta moralità, e divertita, e raccolta in quietissima discrezione). La forza di persuasione probabile non riposa tuttavia, certamente, nell'insistenza tematica, se non in quanto questa è implicitamente offerta nella singola opera (la variazione che si manifesta come tale) nella sua fortuna: quella quantità di grazia soltanto importa (con l'assenza di meriti che vi si può scorgere, grazia paziente, grazia insistentemente fortunata, un dono, se vogliamo dire) che vi è rivelata, che rifiuta per sé ogni progressione, ogni storia. La misura del tempo è dominante nel suo annullarsi medesimo, senza residuo alcuno; in questa invenzione (e non diremo ricer-

ca) di un oggetto assoluto che la grazia sottrae al suo descriversi quotidiano, di un emblema indifferente che non significa (né intende significare) verità diversa dal suo stesso essere presente. E la poesia è ancora un sogno che si fa alla presenza della ragione, l'oppio che si occulta nelle pipe di Bueno (e che altri vi scoprì altra volta "musica in chiave di silenzio" e fu scoperta felice e puntuale) giova alla chiarezza, e onirica e razionale, di questo incanto severo, carico di algebrici stupori intensi.

1953

GRAFICA DI ANTONIO BUENO

Vi sono, per queste opere recenti di Bueno, almeno due letture possibili o due accenti diversi, se si preferisce, per una medesima lettura. E la prima di queste consiste nel ricondurre struttura e articolazione ai suoi modi anteriori di pittore, riconoscendo in queste partiture quello stesso procedere seriale che ha già segnato momenti capitali delle sue ricerche. Questo aiuta bene a cogliere l'irrigidirsi estremo della scansione nel suo discorso pittorico, e a non fraintenderla: si pensi, per tornare davvero un po' alle origini, a quei difficili equilibri di pipe, a partire dai quali un po' tutti quelli della mia generazione hanno incominciato ad amare la sua arte. Ebbene, è poi il medesimo giuoco delle parti che viene ora condotto in queste nuove forme di impaginazione grafica, e quanto qui si vuole deliberatamente perdere in fatto di sottilmente calcolati rapporti spaziali, subito si riacquista, in modo anche più sottile, più occulto veramente, al di là delle provocanti equidistanze gettate sopra la pagina, nel trascorrere delle figurazioni, come in una serie di successive istantanee da riordinarsi, ad opera dello spettatore, facendo forza sopra analogie e armonie tutte impregiudicate. E insomma, io penso ancora alla formula che mi avvenne di impiegare la prima volta che ebbi il piacere di presentare una personale di Bueno, e suggerita da non so quale sua parola, direttamente: l'idea di tema e variazioni, che oggi mi ritrovo valida esattamente come per le pipe di tanti anni fa.

Una struttura musicale, dunque, per certi riguardi, il che giustifica bene alcuni ardimenti metaforici da me impiegati sopra. E siamo al secondo modo possibile di lettura: una lettura che non miri tanto a riannodare il Bueno attuale alle sue operazioni di ieri, ma lo studi, piuttosto, senza nulla dimenticare del passato, in relazione al discorso presente delle arti, in generale. Ed è chiaro che il processo dominante di reificazione (in senso neu-

tro), celebrato da tutta la pittura novissima, ha toccato anche Bueno, e si è risolto, come doveva, nei modi della sua personalità. La fascinazione dell'oggetto, della cosa, può soprattutto in lui, da un lato, in quanto riduce a "sequenza" (è la parola dell'autore) il movimento interno a ogni singola opera (che è quell'irrigidimento sopra notato), e ciò vale sul terreno formale; ma poi, su un fronte diverso, e tematico, ecco il prodigio per cui l'obiettivazione opera proprio sopra la figura umana, sopra una risentita fisiologia. L'oggetto si trascrive in pittura per deformare arbitrariamente una antica nozione, come "musica humana". Non è necessario insistere sopra gli effetti traumatici di siffatta trascrizione: ma certo io penso al modo di sfocare e decentrare l'immagine, quale si leggeva in diverse opere di Bueno, pochi anni or sono. Oggi, la riduzione si è fatta più audace, e siamo alle "impronte" anatomiche. La riduzione, per dire tutto in epigramma, è oggi quella della figura umana tutta alla dignità del polpastrello in funzione non già scenica, ma addirittura segnaletica. Che ciò sia in relazione a una immagine carceraria ("concentrazionaria") dell'universo, è probabile, e non è da credersi cosa inconscia. Così, e non altrimenti, diremo in nuova deformazione, la "musica mundana" si rende percepibile. Dietro, volendo, ci sentiremo la Spagna. Ma devo dire che non penso soltanto alla Spagna che sappiamo, alla Spagna d'oggidì, ma a quella più remota e mai perduta, che qui si scopre in una filigrana portentosa: penso a una Spagna come categoria conoscitiva, e non soltanto come spazio e storia, che tutto risolve, e sempre, tragicamente, "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

1964

QUESTO È QUESTO

Per una lettura dell'opera di Bueno, suggerirei di trascurare, per una volta, certe piste (per altro, perfettamente ragionevoli e legittime, e già, almeno in parte, battute con profitto) che privilegiano il momento relazionale e dialogico tra il suo discorso pittorico e il contesto artistico e culturale storicamente emergente. Muoviamo da una cauta astrazione, adesso, disposti a pagarne il prezzo, e a calcolare il debito tasso di deformazione: puntiamo, almeno per un momento, sopra il puro aspetto iconologico. E diciamo che con Bueno questa strategia è particolarmente propizia. Nel suo caso, dare per scontato un vertiginoso virtuosismo tecnico, non costa nulla, perché la cosa è tutta pacifica. Mettere l'accento sopra la ricerca tecnica, e persino sopra la ricerca formale, è infatti tentazione immediata: ma l'eccesso della evidenza neutralizza, alla fine, la fecondità stessa della prospettiva. Sappiamo tutti che Bueno procede da un ideale di pittura, che sfiora, nel suo acrobatismo inaugurale, il delirio del *trompe-l'oeil,* anche se questo *trompe-l'oeil* è talmente offerto in "citazione" che non potrebbe ingannare nemmeno l'occhio più candido: le sue relazioni culturali lo accosteranno fatalmente, assai presto, ai metafisici delusi, in una sorta di estenuato surrealismo, congelato e classicizzato. Ma non si tratta soltanto di categorie provvisorie, di referenze che emergono *faute de mieux* e, per così dire, per esclusione: la impressione di fondo è che il primo Bueno assuma la pittura come Pittura, in un'accezione da dizionario, come volendo aver a che fare con la categoria in sé, non con una sua declinazione specifica, e quasi inibendosi, nel suo mondo intenzionale, ogni compromesso di scelta, oltre che ogni scelta di compromesso. Per me, ci sento quasi, alla base, una sorta di angoscia, o di complesso, professionale: come se ogni eventuale determinazione ulteriore, ogni gesto di poetica concreta, violasse l'assolutezza di una categoria

operativa che trova il suo senso primario nella sua specificità artigianale. Non si tratta di Pittura Pura. Il fatto è che ogni aggettivo appare come capace di guastare la sostanzialità del sostantivo. Non è un caso – e l'aneddoto brucia un lungo discorso – che di recente, in casa Bueno, dinanzi a un vecchio dipinto, un nudo di quegli anni scrupolosi, l'artista mi raccontasse come quell'opera veniva postdatata, in chiave di iperrealismo, da osservatori sprovveduti, creando immediatamente per Firenze, di rimbalzo, una piccola leggenda intorno a una repentina conversione di Bueno. Il corto circuito tra surrealismo e iperrealismo la dice lunga, dunque, sopra il carattere "negativo" di cui è soprattutto passibile (nel senso in cui si parla di teologia "negativa"), in esclusiva, la prima produzione di Bueno: che si definisce per il no che pronuncia, e non pare fondarsi che sopra una impartecipazione radicale. Ma il no originario, lo ripetiamo, è connesso al sogno della recintazione di un'area che sia, nel modo più riconoscibile e clamoroso, Pittura, e soltanto Pittura. Il che spiega perché il contesto e le correlazioni siano assolutamente accidentali ed equivoci. E impone, allora, un diverso itinerario interpretativo.

Che cosa potrà smentire, dunque, fin dal gesto iniziale, una Pittura soltanto Pittura, se non, molto banalmente, la sua referenzialità oggettuale? Per astuta che sia stata la scelta di Bueno, neutralizzata e derisoria l'opzione rappresentativa, il "qualche cosa" messo in scena prenderà forzosamente il sopravvento. Lo scandalo della Pittura secondo il dizionario è appunto qui: costringe, al vertice del più acrobatico progetto artigianale, a passare la parola ai contenuti. Possiamo scommettere assai facilmente sul fatto che le pipe di gesso, le uova e i loro gusci spezzati, le asticciuole con le loro esigue linee d'ombra, i pennelli sottili, i fili ravvolti in gomitolo e quelli convocati a segnare, distesi, uno spazio di allucinata misurabilità, sono stati prescelti proprio perché pensati come, al possibile, destituiti di senso. E ci sarà anche la maligna metafisica ironica che sa bene che un uovo dipinto, la cosa appesa a un filo, sono depositi immaginativi stratificatissimi, e dotati di infinite stratificazioni di significato. Ma c'è da scommettere che il moto iniziale, a livello conscio, è sempre una destituzione semantica, presso Bueno: e tanto meglio se si agisce, a ragion veduta, sopra un enorme spessore di sensi.

L'equivoco, tuttavia, è facilissimo: perché il meccanismo metafisico, precisamente, il progetto di una onirica atmosfera in scenografia, è costruito su fondamenti assolutamente gemellari. E sopra la tela dipinta staranno poi, comunque, le proiezioni di un inconscio fatto immagine. La stessa congiunzione tra Pittura senza attributi e metafisicizzazione dell'oggetto, artigianato su-

blimato e sublimazione rappresentativa, è storicamente data e accertata. E da questo punto di vista, le pipe di gesso, e il resto, sono le semplici variazioni individuali, in apparenza, entro un quadro prestabilito bene, all'interno di un regime precostituito.

Ma anche così, siamo ribaltati sopra il versante iconologico. Con il senno di poi, al minimo, là dove il realismo, secondo l'aneddoto menzionato, si fa idealmente equidistante tra sur- e iper-, l'artigianato si risolve nella via regia della costituzione iconica. L'affermazione dell'oggetto diventa essenziale.

Allora, per fortuna, abbiamo a disposizione una comparazione didascalicamente decisiva, del tutto casuale, naturalmente, ma che, se non ci fosse l'adeguato termine di raffronto, non sapremmo davvero come inventarlo meglio. Alludo al *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte, da cui Foucault ha ricavato tutto quello che c'era da ricavare, penso. Accanto a una sua pipa, se il nostro pittore avesse voluto giocare con una sua iscrizione opposta, avrebbe potuto collocare il cartiglio direttamente opposto: *Questa è una pipa*. Se il cartiglio non si legge, potremmo aggiungere sorridendo, è soltanto perché tutta la tela si è fatta cartiglio. E il destino pittorico di Bueno, a questo punto, è sottratto a ogni equivoco, di colpo – ed è anche deciso una volta per tutte. La pittura di Bueno è necessariamente e per sempre una pittura aristotelica, e il piacere dell'osservatore ritrova la sua etimologia, quando nasce dalla constatazione che "questo è quello" – anzi, al limite, che "questo è questo".

Avevamo promesso un'astrazione, e ci siamo ritrovati nel pieno di un ragionamento storico. Ma così il campo è anche meglio sgombrato, e abbiamo già una sorta di verifica a priori, per chi la desideri. Quello su cui intendevamo puntare, in modo più diretto, è sopra un campione iconologico preciso, dunque, prescelto con cura, ma non insostituibile. Vogliamo dire che l'analisi che si propone può ripetersi, altrettanto bene, mettendo in laboratorio un'opera diversa, e ricostruendo l'operazione in tranquilla analogia. L'esempio sarà quello di una *Dame de pipes*. E l'abbiamo selezionato per due motivi, tanto più significativi, in quanto del tutto eterogenei, nella loro faccia logica. In primo luogo, sta il fatto che l'icona del tipo *Dame de pipes* fa cerniera: ed è anzi, per certi riguardi, la cerniera paradigmatica di tutto Bueno. Per la prima volta, infatti, nella sua carriera (o, per essere più esatti, nella sistemazione d'autore di tale carriera, al modo in cui l'autore se ne è riappropriato – che poi è quello che importa, s'intende), Bueno fa scivolare – se così possiamo esprimerci – il suo repertorio rappresentativo. Qui è già investito tutto il problema della periodizzazione di questo artista, ed è già ritrovata una norma, in proposito: Bueno potrà anche tacere, poi, occultare, o sottintendere gli anelli, ma per tutto il suo itinerario

pittorico l'arricchimento iconologico sarà sempre iconologicamente giustificato da raccordi espliciti, o esplicitabili. Se l'immagine si altera, si altera per acquisizioni amplificative, in una costruzione che, volendo, possiamo definire come una costruzione a domino: c'è un segno comune, per ogni tessera figurativa ulteriore, e c'è un segno nuovo. E si procede così, concatenando i segni. In questo senso, l'opera di Bueno è pittura ininterrotta, e ogni dipinto è parte di un discorso globale, secondo un procedimento che gli è assolutamente peculiare: parafrasando e quasi parodiando una celebre formula di Goethe, potremmo dichiarare che Bueno ha dipinto da sempre le sue "opere complete" (o precisamente, meglio adeguando la situazione, i pannelli particolari di una sua personale totale, come in vista di una retrospettiva assoluta: questo libro, allora, tende davvero alla sua prima decifrazione, come primo abbozzo di una sua ricostruzione integrale).

Con una similitudine più specificamente visiva, si può ricevere l'impressione di uno spostamento d'obbiettivo, di un movimento d'una ideale macchina da presa, di un allargamento del campo, subito seguito da un movimento opposto, da uno spostamento di segno contrario, da una riduzione percettiva in messa a fuoco, come alternando una sistole e una diastole ottica. Rischiando una materializzazione piuttosto grossolana della comparazione, si potrebbe persino pretendere a un riscontro materico e formale, cercando le tecniche, direttamente, di simili appannamenti e messe a fuoco, indicando gli inevitabili effetti di *flou,* gli incorreggibili e calcolati sfuocamenti della visione, nel momento in cui intervengono le carrellate in avanti, le panoramiche di stacco. Se poi la materializzazione si fa superstiziosamente puntigliosa, si può arrivare persino a discorrere del grado di degradazione iconica che lo spostamento ottico produce, di volta in volta, e approdare a un'esplicazione, in qualche modo naturalistica e meccanica, dei momenti non figurativi dell'esperienza di Bueno. Sarebbe un giuoco, muoversi con tenacia in questa direzione esplicativa, ma tutt'altro che gratuito. Rimane il fatto che una siffatta rozza analogia con procedimenti fotografici e cinematografici conferma di rimbalzo tutto un discorso possibile, e che qui lasciamo rozzamente implicito, sopra le forme di inquadratura tipiche in Bueno: dove il traslato meccanico ritorna al suo punto di partenza linguistico, nel modo più corretto, e il problema della messa a fuoco si incontra perfettamente con il problema della messa in quadro dell'immagine. Ma quando si arrivi, poi, al periodo delle impronte, alle sperimentazioni monocromatiche, si afferra anche meglio perché analogie di quest'ordine siano instaurabili con successo. E sarebbe anche troppo facile commisurare su simili effetti il grado

di adeguazione di Bueno alla riproducibilità tecnica della visione. E al problema, finalmente, della pittura (anzi, della Pittura, per rimanere in fase) nell'età tecnologica.

Veniamo al secondo motivo, trascurando altre possibili deduzioni. Con le varie riprese della *Dame de pipes,* verso la fine degli anni Cinquanta, Bueno si impegna, per la prima volta, con il problema del titolo. E qui vorremmo subito pronunciare una sentenza, che sarà da discutere e difendere, se occorre, in altra sede: che il fare moderno, in pittura, nasce in connessione stretta con il momento in cui il titolo d'autore diventa essenziale al quadro. È quanto dire – ed è quanto importa, all'istante – con il momento in cui l'autore prende responsabilità diretta nei confronti della propria tematica iconologica, in nome di un allargamento simbolico potenzialmente infinito. Con Bueno, come è giusto, l'ontogenesi ripete la filogenesi. E ci sarebbe allora da aggiungere, riprendendo fedelmente quanto si osservava, che il quadro di Bueno, che in principio è tutto cartiglio, viene infine a sdoppiarsi in quadro e cartiglio, che stanno in dialettica tra loro. I titoli del primo Bueno sono nettamente neutri e inessenziali, dominati dalla dicitura *composizione,* con poche varianti eventuali ("con pipe", "con pipa, spago e uovo", "grande composizione", e affini). Con la *Dame de pipes* si crea una congiunzione organica e necessaria. Naturalmente, si sarà tentati di spiegare la cosa con l'emergere, presso il pittore, di una valenza più letteraria, prima repressa o deviata – che è tuttavia subito smentita dall'inventario dei titoli di Bueno, che sono, percorsi così in blocco, quanto di più discreto e di più contenuto si possa immaginare: nessuna esuberanza e nessuna ridondanza, nemmeno nei momenti in cui, rovesciando i termini, il cartiglio esteriore si complica interiorizzandosi al quadro, e costituendosi come oggetto pittorico tra gli altri oggetti – come nella *Lezione di latino* del '68, con tanto di fumettone della declinazione di *rosa,* o come nei casi di opere più complicatamente clamorose, elaborate in collaborazione, come l'*Homo technologicus,* come la *Preistoria contemporanea,* e infine le stesse *Cantanti in bianco* del '67, omaggio a Sylvano Bussotti, con musica originale del medesimo – dove si dimostra che nemmeno la letterarietà basterebbe, e che si dovrebbe parlare di una concorrenziale musicalità, che ha per sé ben altri documenti, inoltre, al di là dell'immediata scrittura musicale, e può esibire a proprio favore tutto un repertorio di figure impegnate nel suono e nel canto. È vero invece che la letterarietà è fatalmente connessa a ogni lettura iconologica, e che siamo dunque dinanzi a un semplice contraccolpo metodologico: ricavarne indizi diversi, caratteristicamente connessi a Bueno, sarebbe cosa affatto impropria. Una diversa cautela si deve osservare, per contro, tornando al primo pun-

to, di fronte al rischio di spiegare le alterazioni di campo in maniera pacificamente riduttiva, banalizzando il fenomeno. Non dubitiamo che la spiegazione più spontanea ed elementare, di fronte alle *pipes* di una *Dame,* consideri tali *pipes* sul tavolo come una pacifica, benché arguta, superfirma – come un segno d'autore, quasi la metafora del tradizionale autoritratto, modestamente confinato in margine a un gruppo di figure narrative. Ebbene, consideriamo un'opera come la *Composizione con donna e pipa* del '58, che sembra inventata per corroborare l'esplicazione più agevole: e dimostra esattamente il contrario. Perché coglie la figura femminile nell'atto stesso del suo ingresso entro il campo visuale, nel suo insinuarsi oltre la cornice, nel suo inquadrarsi all'interno della tela, appunto: splendido *flash* che ci porge bloccato un istante capitale del decorso immaginativo di Bueno, e sembra didascalicamente suggerire con quali artifici gli oggetti vengano catturati alla rappresentazione, con quale graduata progressività si accampino entro lo spazio pittorico.

Con questo non si intende davvero negare, alle *pipes,* una funzione di superfirma, addirittura a livello di progetto d'autore. Ma basta poi pensare alle variazioni sul tema del *Grande tavolo,* per comprendere che la funzione d'aggancio è proprio dell'ordine della cerniera, quale è stata interpretata, autorizzando, dall'interno dell'itinerario di Bueno, una sorta di autocitazione, per quell'incatenamento a domino di cui discorrevamo più sopra. Superfirma e autocitazione stanno allora, e ancora, in rapporto con l'ironia di Bueno – cioè con cosa che, per sé sola, vorrebbe tutto un discorso. Ma è tempo di legare forte insieme il sintomo della cerniera e il sintomo del cartiglio, e di constatare come facciano corpo. E la prima cosa da osservare, al riguardo, è che il battesimo discende sopra un oggetto assorbito nell'area della rappresentazione, allorché la denominazione si applica alla figura umana, e precisamente alla figura femminile: che è l'icona capitalissima nell'iconologia bueniana – quella che altra volta, con facile applicazione psicanalitica, definimmo come la sua "anima". E allora, di colpo, gli indizi si moltiplicano: cerniera e cartiglio si connettono, in generale, alla rappresentazione antropologica, alla *pictura humana,* e, ad un tempo, alla possibilità di una incarnazione simbolica dell'inconscio dell'artista – e, posto che l'operazione funzioni, dell'inconscio dello spettatore.

È quanto dire che, a partire da questa fase della *Dame de pipes,* non un quadro, ma le opere complete che Bueno, come sappiamo, va dipingendo, posseggono la loro nominazione: quella che ormai è possibile, e quella che adesso è necessaria – perché si risolvono nella storia di un'"anima". E che il nome abbia a speculare sopra l'immaginario seme di un ideale mazzo di carte, di cui dunque si porta in evidenza, e si getta in partita, la *Dame,*

ordina di rimbalzo, in compatta sequenza, tutta la produzione anteriore. E insomma: la partita ostinatamente condotta sopra una sequenza unitaria è araldicamente decisa gettando sopra la tavola dipinta una figura vittoriosa, che agisce per un verso come portatrice di valore e di senso, in relazione al seme di cui si colloca al vertice – e, per altro verso, funge da arcano. L'invenzione del *Grande tavolo* instaura in simbolo, sopra la tavola dipinta, lo spazio pittorico, dove si depositano, in potenza, tutti gli oggetti (in emblema, poniamo, una tazzina da caffè, un piatto di ciliege, qualche rametto spezzato), ma ribaltato per essere dominato, in margine e dall'alto, dall'"anima", canonicamente senza volto, ovvero doppiata e reduplicata, ma soltanto per poter proclamare, altrettanto canonicamente, nella ripetizione, anche di faccia e di profilo, con i capelli raccolti e con la chioma disciolta, che si tratta pur sempre di una medesima "imago", percepita nei suoi diversi aspetti – si vorrebbe dire, come per un idolo adeguatamente sacrale, nei suoi attributi.

Un decennio più tardi, si potranno avere in *Concerto* coppie di esecutrici, ma la permutazione dello strumentale, naturalmente, non farà variare di un solo tratto la tipologia coatta del duo musicante – e se avremo una cantatrice, solista dinanzi a un microfono, sarà perfettamente gemella della compagna che, per esempio, pizzica il violoncello. E così avanti, fino alle grandi serie di Eterni Femminini che vengano a popolare una *Sequenza di B. B.* o un *Grande Concerto* – o siano impegnate a celebrare l'infinita moltiplicazione di sé nelle impronte umane debitamente serializzate.

Né con questo si vuole costringere Bueno a una forzosa riduzione, come il codice del profondo fosse il solo applicabile, o anche soltanto il più pertinente. C'è soltanto da osservare, in proposito, che alla porta dello studio di iconologia, oggi, veglia necessariamente l'analista in camice bianco. E a lui tocca, per fortuna, la decifrazione del fatto che l'Eterno Mascolino, meno frequente certamente, ma non meno significativo, quando si affianca come scandaloso "animus" accanto all'archetipo muliebre, ne ripete puntualissimamente, per una mimesi che è addirittura sospetta di travestitismo, tutti i dati fisionomici.

E allora, anche senza camice bianco, bisogna pure aprire, intorno a quest'"anima" e a quest'"animus", una piccola parentesi.

La parentesi, anche se qui funge un po' da intermezzo ludico, sarà scrupolosamente documentata, come conviene a una nota esplicativa, idealmente scaricata a piede di pagina. Nel '71, Bueno presenta, per una galleria fiorentina, le serigrafie di Picasso della *suite érotique*. E Bueno attacca osservando che l'erotismo artistico del mondo occidentale è tutto "a senso unico", subordinato alla "sola soddisfazione del maschio-padrone". Di

fronte all'esibizione sterminata della donna-oggetto, ripresa sotto le più svariate angolature, sta il maschio "dignitosamente vestito" o, quando anche nudo, depauperato delle caratteristiche del desiderio: magari "muscolosissimo", ma in ogni caso, "in quanto a sesso, simile a un bambino in fasce". Le figurazioni di Picasso sono così salutate come la rottura di una barriera ostinata, come l'abolizione di un interdetto. Ebbene, se l'iconografia di Bueno noi dovessimo ricostruirla prendendo a fondamento queste sue glosse al "pittore più illustre del nostro tempo", il disorientamento sarebbe assai forte. Ma, in sede cautamente interpretativa, è un altro discorso. Qui basterà ricorrere a un olio del '53, *Il pittore e la modella,* che dimostra di essere assolutamente coevo a certe tipiche composizioni di pipe, almeno per la sua impostazione prospettica: per il resto, proprio iconologicamente intendendo, nulla di più remoto. Psicologicamente parlando, per contro, è da vedere ancora. Perché nel tipico spazio a scatola teatrale di quel periodo di Bueno, dove le superfici di contenimento si risolvono in pareti, soffitto, pavimento, noi troviamo intanto la spiegazione del commento a Picasso, anticipata di un ventennio, e comunicata in figure. La modella è seduta, e castamente avvolta in vestaglia, ai limiti del campo, che qui è il vano dello studio del pittore, e dentro un tale ambiente, asetticamente spoglio, arredato soltanto dalla luce che filtra una grande tenda, la quale, praticamente, fa da sola l'intiero lato di sinistra del cubo di base, si accampa, generosamente bagnato da quella luce, il pittore nudo, visto di spalle, armato di tavolozza e pennello, al lavoro dinanzi alla sua tela, impostata sul cavalletto. Al lavoro dinanzi alla sua tela, abbiamo detto – bianca.

Nel mondo intenzionale di Bueno, c'è da credere che siamo nell'imminenza del primo tratto, alle soglie del primo colpo di pennello: alla proverbiale vertigine di fronte alla verginità inviolata della tela bianca, si sa. Ma qui non si tratta di ricostruire il raccontino abbozzato da un artista così nettamente antinarrativo, quale è Bueno. Immaginare che siamo in un istante sospeso, con una dinamica significativamente arrestata sull'attimo, è cosa che comporterebbe di fatto l'espulsione di quest'opera, o la sua emarginazione, dall'eterno presente delle sue figurazioni, quale si registra per tutto il corpo della sua produzione. E insomma, tanto varrebbe attendere un'emissione di fiato dalla bocca aperta di una sua *Cantante.* La dinamica propria di Bueno – è cosa già chiarita per noi – è nell'inquadratura che si sposta, e non mai presso l'oggetto inquadrato. Quello che la icona del *Pittore e la modella* ci porge è un presente senza tempo, e senza movimento: una allegoria. E l'Eros di Bueno è tutto dichiarato nell'atto pittorico: non muscolosissimo, se sessualmente non è in fasce, l'*ego pictor* di Bueno non lo deve a un'esibizio-

ne genitale, ma alla sola operazione del dipingere. E nel '53, in più, noi sappiamo che l'"anima" non è ancora inquadrata, nelle sue tele, e non è ancora suscettibile di rappresentazione.

La verità, secondo la regola freudiana, è nel motto di spirito, che qui si ostenta nello scambio delle parti, tra il nudo e la vestita: il narcisismo di Bueno è coperto appena dalla *boutade,* che in effetti lo spoglia – si confessa, con letterale denudamento, il suo segreto più segreto.

La parentesi è chiusa, e il resto tocca all'analista. Ma per regalargli ancora qualche cosa, in estremo, osserveremo che l'"animus" di Bueno, appena si stacca da un primitivo autobiografismo allegorico, non abbandona, contro ogni apparenza, il suo nudo d'avvio. Incapace di oggettivarlo direttamente, quel nudo, l'artista se lo rovescia, proprio come nei sogni più vulgati, in una figura in divisa: sarà, di volta in volta, il pompiere, il torero, il carabiniere – e, al limite, il marinaretto, in derisoria, puerile, non a caso sessualmente immatura vestizione. E l'esibizione virile, intanto, rimane proibita – e in questo Bueno si dimostra totalmente vincolato all'iconografia dell'occidente. Con l'aggravante, se si vuole, a cui era già pervenuto il nostro discorso: l'"anima", nel maschio, assai prima che l'"animus", trova la sua proiezione narcissica. Quando in un *Pompiere* del '58, presso una tavola ormai degradata a mero davanzale per figure, l'uomo in divisa incontra l'anima gemella, e le stringe cautamente la mano, l'Eterno Femminino di Bueno, nudo come di tradizione, nel dissimulato travestitismo del *partner* replica la propria invalicabile muliebrità. È la *Dame* di sempre, che alla sessualità virile nega ogni diritto vero, e tanto più pungentemente, quanto meglio è capace di riflettersi negli emblemi più clamorosamente onirici della rivelazione fallica. *Boutade* contro *boutade,* questa *Dame de pipes* è una autentica *Dame de piques,* con cui conviene andare cauti. Ma a determinarla come archetipo materno, ci penserà poi l'analista, che è fatto apposta per assumersi responsabilità di questo genere.

Il nostro compito, nei limiti del metodo e della campionatura che ci siamo imposti, si esaurisce infatti a questo punto, e porta anzi la colpa di qualche mossa indiscreta, al di là dell'orizzonte predisegnato. Ma sentiremmo un rimorso, se non aggiungessimo, come in ultimo scatto epigrammatico, e come indiscrezione terminale, un tocco ulteriore alle riflessioni di partenza intorno alla funzione di cerniera per noi tipicamente depositabile nella *Dame de pipes*: onde chiudere, anche, in equilibrato circolo, il decorso dell'interpretazione. Perché abbiamo insistito a lungo sopra lo spostamento di campo visivo che cattura l'"imago", e getta così la pittura di Bueno sopra le spiagge di una *pictura humana,* e apre per intiero la sua lunga esperienza

dell'"anima". Ma si può esigere da noi che si spieghi come e perché sia possibile l'ascesa dalle *pipes* alla relativa *Dame:* come si passi, infine, dalla "natura morta" delle composizioni d'apertura all'iconologia, maniacalmente ossessiva, del suo Eterno Femminino. C'è un salto di qualità figurativa che attende il suo chiarimento.

Ora, questo chiarimento è così piano e probabile, per noi, che si vorrebbe persino lasciarlo all'iniziativa del lettore, che abbia sin qui percorso ordinatamente le stazioni del nostro commentario. E sta tutto nel fatto che Bueno era atteso al varco dell'"anima", dall'"anima", a prezzo di comprendere che quella che gli era concessa in esclusiva era la raffigurazione di un'anima morta: dell'"anima morta".

È come dire che il "questo è questo" di Bueno conteneva in sé, come un germe destinato naturalmente a così fecondo svolgimento, la rivelazione che la vera "natura morta", per il nostro tempo, è la stessa "anima morta". Poeta della morte dell'anima, Bueno è così alfine disponibile a un adeguato commentario storico: e tocca a uno storico, ormai, invitarlo a parlare come testimone di queste nostre morte stagioni.

1974

SITUAZIONE DI BAJ

L'idea critica di una disposizione "neobarocca" nell'ambito della cultura artistica contemporanea, suggerita forse per la prima volta, in modo autenticamente organizzato, dalle celebri pagine di D'Ors, è ormai divenuto un luogo comune, il che significa, anche, che meritava di divenire tale. Lo meritava, in primo luogo, perché aperta a una facile e suggestiva divulgazione (ed è questo l'aspetto volgarmente elegante dell'idea), ma lo meritava soprattutto perché offriva una nozione centrale e sicura a tutta una zona di movimenti, in apparenza discordi e contrastanti, ma in realtà stimolati da pressioni radicalmente concordi, o almeno convergenti.

Se questa idea critica, dopo un momento di favore, e una ulteriore fase reattiva, riconquista il linguaggio di diversi critici, vi è, un'altra volta, un motivo preciso; e si tratta, se intendiamo bene, di un raggiungimento, da parte degli artisti stessi, di nuova consapevolezza: il richiamo culturale all'età barocca, meglio che ieri, sembra persuadere lo scrittore e il pittore, lo scultore e l'architetto, e il musicista, e finalmente, come si diceva, con forza nuova, per un energico rilancio linguistico, il critico e lo storico.

Il merito dell'idea, si diceva dunque, è nella sua forza di generalizzazione, là dove è appunto anche il suo limite: ma se vi è stato negli ultimi anni, un movimento figurativo, cui conveniva in misura particolarmente felice la qualifica di "neobarocco", questo è stato il movimento nucleare; se un pittore, questo pittore è stato, è soprattutto, oggi, Baj. La carriera artistica di Baj può infatti rappresentarsi, molto schematicamente, ma in maniera abbastanza persuasiva, come un lento e sicuro svolgimento in senso "neobarocco", non tanto, crediamo, per l'accentuarsi in lui di determinate soluzioni pittoriche o di taluni moduli stilistici d'ordine, genericamente, barocco (anche questo è vero, ma non è probabilmente il punto di maggior rilievo), ma piutto-

sto per l'accentuarsi, nella sua interpretazione del fatto artistico, radicalmente, di certe cadenze che indiscutibilmente richiamano a tale orizzonte culturale: l'idea di una realtà metamorfica, come oggetto dell'arte, l'idea di una realtà metamorfica, anzi, come abbiamo già detto una volta, di una realtà metaforico-metamorfica (i due termini si illuminano e si integrano a vicenda), risulta sempre più scoperta, sempre più travagliatamente presente in ogni sua composizione. Nell'ultima mostra di Baj, a Milano, quelle MONTAGNE NELLE STANZE, quegli ULTRACORPI, quelle ROCCE ANTROPOMORFE confessavano in modo ormai scoperto quella tendenza essenziale che già si presentava, non altrettanto nitidamente, e tuttavia già inconfondibile, in tutta la produzione precedente: è la costante essenziale di questo pittore, il vero segno dello stile, presso un artista che ha proclamato nel modo più violento la sua avversione verso il concetto di stile, ossia, se non fraintendiamo, verso qualunque concetto di stile che si dimostri estraneo all'ansia sperimentale e costruttiva (anche qui i due termini devono procedere inseparati) di uno "stile barocco".

Si capisce che Baj possa ora parlare di un suo "manierismo", e polemicamente avanzi questa idea con un certo gusto di scandalo: abbiamo cercato di provocarlo, in qualche colloquio recente, e il risultato delle discussioni è stato per noi una precisa conferma alle nostre supposizioni. Dove finiranno le manieristiche ROCCE ANTROPOMORFE di Baj, a forza di monumentale corrosione, dove i suoi ULTRACORPI, a forza di ironici giuochi allusivi, dove le sue MONTAGNE, a forza di scuotimenti della "epidermide geologica", non lo può dire lo stesso Baj: ma l'esito del suo manierismo attuale sarà ancora nella linea "neobarocca", questo è certo che è la linea nativa, prima che del pittore, dell'uomo.

1959

L'EXPRESSION DI BAJ

Lucrezio è surrealista nel nuclearismo

Anche ad assumere come punto di partenza soltanto le acqueforti per il *De rerum natura*, doveroso omaggio "nucleare" al "primo poeta atomico", e trascurare ogni precedente, l'esperienza grafica di Baj accompagna ormai da quindici anni il corso della sua pittura, fase per fase, con significativa costanza. Ma sintomatica è soprattutto l'area illustrativa che, al di là della solenne partenza lucreziana (ma tutt'altro che esente, almeno a riguardarla oggi, da cadenze "oggettivamente" ironiche, se non proprio umoristiche: neoclassicismo da bomba A – per quei tempi – si pensi un po'...) e a dispetto di episodi più o meno extravaganti, sta poi, in essenza, nel perimetro compreso tra Breton e Péret, tra Queneau e Mandiargues (e ancora – perché no? – Sanguineti).

Grafica surrealista, insomma? Forse, in qualche modo, e certamente nel senso in cui – fortuna o disgrazia che sia, come sempre accade in questi casi – "non possiamo non dirci surrealisti": e allora, a carte scoperte, a grafica scoperta, ecco il contatto aperto con i testi e con gli autori più manifestamente propizi, più eccitanti, se vogliamo, presso un pittore che tutto coniuga – per reimpiegare adesso certi nostri vecchi termini, e sempre in occasione di Baj – in metafora e in metamorfosi.

La couleur des bas d'une femme
n'est pas forcément
à l'image de ses yeux

Con una qualche chirurgia riduttiva, d'altra parte, si può dire che nella grafica Baj porta, privilegiatamente, proprio la sua vena più radicale e continua: lasciamo sempre i molti sentieri che divergono, in apparenza, precisamente come divergenti, e

"sperimentalmente" divergenti – e divergenti soltanto per essere subito riassorbiti in "ritratto", come ora si spiegherà – e ci troviamo di fronte a un artista ossessionato dalla faccia umana, cioè proprio, in rottura violenta con i tempi (con quei tempi, poi!) "espressivo" (se non addirittura "psicologico", nel suo psicologismo grottesco e derisorio). Un pittore di "personaggi", da sempre, da quando le "spirali" (di *Spiralen*, e siamo al '51; ma penso anche al *Grande semaforo*, e siamo addirittura al '50) diventano "figure" (e diventano la *Forme cranique nucléaire*, per esempio e il *Piccolo bambino con i suoi giuochi*, e simili). Si capisce bene che presto deve arrivare l'incontro, ad un tempo, o a non molta distanza di tempi, con l'Arcimboldi che metaforizza e metamorfosa in faccia d'uomo o di donna ogni materiale possibile, in surreale allegorismo, e con il Baltrušaitis di *Aberrations* (e siamo già al '57), tra la "physiognomie animale" e la "pierres imagées": onde le montagne antropomorfiche, e tutto il resto (e tutto il resto, o specchio o mobile o altro ancora, sarà sempre materiale "sperimentale" per un volto futuro).

L'expression est faible ou fausse
si elle laisse incertain
sur le sentiment

L'epigrafe è di Diderot, questa volta. *Essai sur la peinture*. E verte proprio sopra il ritratto delle classi e dei gruppi sociali (poiché "dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression").

Per una faccia umana che nasce dalle cose stesse, che si tiene stretta, per fare il caso più corretto e illustre, alle divise e alle medaglie, nasce il ritratto, perfidamente individuale (nel titolo), ma dove la determinazione anagrafica sta in feroce contatto, appunto come "cosa", con la definizione categoriale (nell'immagine) dell'essere sociale. Nascono le dame, nascono i generali con le loro dame e nasce infine quella Jet Set Society che fa di Baj il supremo poeta di quel "pettegolezzo a livello della comunità mondiale", che (teste il sociologo) è il divismo. Da quegli arcaici pin-up-old-boys della gloria, che, in parete di museo storico o palazzo nobiliare, sono i condottieri di un passato memorabile e dimenticato, agli effimeri mostri sacri e profani (anche in forma, poniamo, di Crying Generals) del presente: è questo l'arco in cui l'ultimo Baj, ritrattista superbo, rivela la propria forza e la propria verità, non lasciandoci dubbio alcuno circa il sentimento della sua espressione.

1967

L'ULTIMO MANIFESTO

Il *Manifeste de la peinture nucléaire* è l'ultimo manifesto, nella storia della pittura, non soltano italiana. Ma non è una conclusione, propriamente, ma un assoluto cominciamento. Per un verso, infatti, certamente chiude tutti i movimenti che avevano segnato la lunga vicenda di quelle avanguardie che, in breve, saranno chiamate storiche. E chiude quasi commemorando citazionalmente i modi e gli stili tradizionali del genere, ancorati segnatamente (muovendo dai prototipi romantici) al simbolismo e, tra continuità e distacco, al futurismo. Ma il nuclearismo si vuole affermare come l'ultimo "ismo" possibile, per liquidare ogni eredità di questa specie. Un certo tono paramarinettiano, che la lingua rende anche più trasparente, si spiega con il passaggio che così si segna, consapevolmente o no, in quella fase, dal Novecento dei movimenti, appunto, al Novecento dei gruppi, prima che tutto precipiti nelle etichettature e nelle classificazioni della critica, che confeziona le nuove merci estetiche, battezzandole *post eventum,* e assumendo una inedita e clamorosa egemonia, al servizio dei galleristi, dei collezionisti, e finalmente dei musei.

> Les nucléaires veulent abattre tous les "ismes" d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelque soit sa genèse. Il veulent et il peuvent réinventer la peinture.

È l'idea che prenderà corpo nel '53, con la mostra *Prefigurazione* (Studio B24 di Milano, 11-30 giugno), cui partecipano, con Baj, Joe Colombo, Sergio Dangelo, Leonardo Mariani. Quando si parlerà, a proposito e a sproposito, di "nuova figurazione", non sarà difficile convincersi che lo strappo nucleare ha spazzato via tutte le pulsioni mimetiche e astrattistiche, ad un tempo, fondando davvero il secondo Novecento. In mezzo, lì a metà del

secolo – ma pochi hanno saputo trarre tutte le conseguenze iconologiche, espressive, culturali, nel mondo dell'arte – è nata la civiltà dell'atomo. Così, straniando i modi tutt'altro che privi di enfasi delle vecchie proclamazioni di nuove prassi poetiche, si proclama:

> Les formes se désintègrent: les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. Les forces sont les charges éléctroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace.

La tesi fondamentale, dunque, è quella di una radicale mutazione antropologica, è l'avvento, per una volta concretamente epocale, dell'"homme nucléaire". Non si è posti dinanzi a una opzione estetica, propriamente, ma a "un fait", Anzi, a "UN FAIT":

> Nos consciences chargées d'explosifs imprévus préludent à UN FAIT. Le nucléaire vit dans cette situation, que seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir.

In altri termini, da una visione antropocentrica si propone di passare a una visione atomocentrica: la verità è nell'atomo.

E il compito del nuclearismo sarà quello di documentare la ricerca di tale verità:

> La verité ne vous appartient pas: elle est dans L'ATOME. La peinture nucléaire documente la recherche de cette verité.

Datato da Bruxelles, 1° febbraio 1952, e firmato da Enrico Baj e Sergio Dangelo, il manifesto appare in occasione della esposizione di "peintures nucléaires" che si tiene appunto a Bruxelles, alla Galerie Apollo (24, Place Saint-Gudule), dal 4 al 17 marzo – e che avvierà i fecondi contatti con il gruppo "Cobra", nato nel '48. Ma la *Prima esposizione del movimento nucleare*, in quanto tale, si tiene a Milano (16-24 maggio 1952), presso gli Amici della Francia, con proiezioni e pubblico dibattito, presentando, accanto a dipinti di Baj e Dangelo e Colombo, opere di Pascal e Holland, di Enzo Preda e Agostino Tullier.

Ma poi, in realtà, la storia dell'arte nucleare incomincia nelle cantine milanesi, tra l'"Arethusa" e il "Santa Tecla", decorate da Baj, Dangelo e Colombo, emblematicamente, nel maggio 1951. E la prima apparizione pubblica della denominazione si ha il 31 ottobre di quell'anno, con la mostra di "pittura

nucleare", ancora di Baj e Dangelo, alla Galleria San Fedele di Milano. E del 1951 è anche il primo grande capolavoro di Baj: *Spiralen*.

Dopo quella data, dopo quell'opera, niente sarà più come prima, nella nostra cultura figurativa.

Anzi, nella nostra cultura *tout court*.

2003

YVES KLEIN

C'è una frase anche troppo celebre di Yves Klein, che dice: "Le mie opere non sono che le ceneri della mia arte". Ed è stata sovente utilizzata, com'è giusto, quale indispensabile e gustosa premessa all'interpretazione del suo lavoro (era l'epigrafe, per esempio, del catalogo di Aldo Passoni, per la grande esposizione torinese del '70). Ma il paradosso che vi è contenuto deve esplodere con forza, se vogliamo utilizzarla davvero, quella dichiarazione, alla lettera e in tutti i sensi: soprattutto, se vogliamo ancora riproporla come un minimo viatico delle sue "opere" – della sue "ceneri", dopo il '62, da quando "ceneri" è divenuto anche l'autore di queste "opere". Non c'è più un rinvio a un altrove, dove si situi quel fuoco originario che qui è consumato – all'artista, di cui si indaghino sì le tracce spente, ma garantite da una presenza viva, al di là del documento, del residuo bruciato e consumato. Da quando la fiamma è estinta, memoria e filologia sono impegnate a ricostruire, e quasi a postulare, ormai, l'incendio originario. E tutto questo vuole essere detto con il cinismo che è necessario alla registrazione di un fatto obiettivo (senza perderci nei pasticci di arte e vita, insomma) – e con quel minimo di partecipazione che è richiesto dalla volontà di leggere Klein secondo Klein, alla luce del suo programma, e con la convinzione che tale programma è stato realizzato sino in fondo.

"...il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles." In termini di mitologia narrativa, la storia di Klein è prefigurata totalmente nel destino di Frenhofer. Non conosco a sufficienza la bibliografia relativa, per sapere se Le chef-d'œuvre inconnu sia stato già evocato per il nostro pittore. Ma mi è sembrata sempre irresistibile la tentazione di vedere in Klein l'incarnazione estrema, anche se ovviamente adeguata al contesto storico degli anni cinquanta, di quella parabola escogitata di Balzac. Al riguardo, non mancherebbe nemmeno una selva folta di pertinenti riscon-

tri culturali, anche se forse non sarebbe possibile raggiungere la prova di una relazione diretta e consapevole. E qui, in ogni caso, ci proibiremo di percorrere in parallelo il celebre racconto paradigmatico e la cronaca di queste "ceneri", proiettando in quelle pagine, in allegoria, le sperimentazioni di Klein, dai monocromi alle antropometrie. E tuttavia è una proposta precisa quella che avanziamo qui.

E la battuta di Poussin ("tôt ou tard il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile") non è stata soltanto, per lungo tempo, la facile profezia di un'inevitabile reazione (e successo) di scandalo: ormai, possiamo leggerla come un proposito meditato, come una poetica interiorizzata (al modo di tutto e niente).

Del resto, leggere Klein nei termini di quella che una volta era correntemente definita la Tragedia dell'Arte Moderna (piuttosto che in quelli, per esempio, del Folletto di Buzzati), e che ne indica pur sempre la grandezza, fa sì che ogni approccio teorico si trasformi (qualcuno dirà, si degradi) in letteratura, in romanzo. O in lirica – perché il blu di Klein, s'intende, non è più un colore alla Balzac, ma è mediato, per forza, consapevolmente o no, da "strideurs étranges" e da "silences", come l'"Oméga" di Rimbaud. Che è un altro dei suoi autori necessari, anche se ancora indimostrati; poiché si tratta pur sempre, in sostanza, della Recherche de l'Absolu.

1975

RISEMANTIZZAZIONE DEL REALE

Dirò anzitutto che non so parlare di Napoli in tono neutro e distaccato, come qui si richiede, naturalmente: da molti anni quello che accade in questa città, sul terreno delle arti figurative, mi è troppo caro perché io possa tentare un discorso che sia del tutto sciolto da affetti. Comunque, fatta questa premessa, confesserò almeno che Napoli è ancora oggi, per me, in primo luogo, la città del Gruppo 58, e cioè la città di Biasi, di Del Pezzo, di Di Bello, di Fergola, di Luca, di Persico. Certo, Biasi è ormai a Parigi dal 1960; e a Parigi è Del Pezzo, dopo un buon periodo milanese; e Fergola, dopo un biennio parigino, opera a New York. Ma la linea attiva di ricerche continua a svilupparsi in quella medesima direzione che fu decisa, essenzialmente, e dopo già ricca maturazione, sette anni or sono. E lo sa bene chi ha visto da Guida, poniamo, la mostra recente di Bugli, Paladino e Stefanucci. Anzi, da quest'anno, si deve aggiungere, ai nomi già noti, quel gruppo "Operativo Sud 64" (Carlini, Dentale, Diodato, Gennaro, Pattison, Piemontese, Rubino), che ha tenuto la sua prima collettiva, in gennaio, alla Minerva: perché, a parte ogni altra considerazione, il programma di una "risemantizzazione del reale" è una nuova formula per un progetto che ha radici ben solide, in questo terreno napoletano. Né gli artisti che ora operano fuori della città si sono mai distaccati da essa completamente: anche in sede di cronaca minuta, Biasi è tornato al Centro, tra novembre e dicembre, con una grossa mostra, e con un suo libro teorico (*Restaurazione e rivoluzione*); Fergola, nella stessa galleria, ha esposto in febbraio tutto un gruppo di sue tempere recenti. Ma la vicenda napoletana, si capisce, è assai più ricca e complessa, se pensiamo che ha il suo vero principio nel '53, con l'incontro milanese di Baj con Biasi e Colucci, e il ponte nucleare così gettato tra Milano e Napoli: quel ponte che poi passerà attraverso il manifesto "per una pittura organica",

quello di Albisola Marina, sino appunto al "Manifeste de Naples", del '59.

Napoli è forse il centro più veramente vivo di cultura figurativa che oggi esista in Italia, e può vantare questo suo primato, a mio giudizio, da parecchio tempo: è vero che il resto della penisola non pare avvertire il fatto, ma bisogna dire che il peggio è toccato, e tocca, nel caso, al resto della penisola.

È ovvio che il Gruppo 58 e la sua poetica non esauriscono la cultura napoletana: e qui voglio ricordare, tra gli "indipendenti", almeno un Pisani. E vi saranno certamente altre forze. Ma Luca e i suoi amici, ancora attualmente, sono senza dubbio quanto di più vivo si possa incontrare, sul terreno della pittura, in questa città: e chiunque ha sperimentato il grado di calore e di tensione cui giunge a Napoli la polemica culturale, sa che difficilmente si ritrova altrove, in Italia, qualcosa di simile. Il che comprova come l'avanguardia artistica napoletana, ora giunta già alla seconda generazione, abbia basi di passione e di intelligenza estremamente concrete.

Per non disperdere le notazioni, giova forse indicare, in riassunto, quella rivista intorno a cui si è raccolta, dal '59, ogni cosa viva di Napoli, e non di Napoli soltanto, e cioè "Documento Sud", oggi attivo come "Linea Sud". Il che mi permette anche di non trascurare il nome di un giovane che da tempo collabora accanitamente, anche come interprete critico, al lavoro dei suoi amici pittori, Steliomaria Martini. "Linea Sud", d'altra parte, è buon titolo, e buona indicazione di tutta una condizione di lavoro e di problemi: perché bisogna ricordare che gli artisti napoletani mirano, in primo luogo, a modificare concretamente, con ostinata pazienza, la situazione culturale della città, senza sfuggire ai problemi immediati che li circondano (e la cosa tocca ormai da vicino anche il problema dell'architettura, per quel che so), con una fedeltà che una volta si sarebbe detta commovente a quelle che sono le ragioni precise anche storiche e politiche della loro Napoli.

Quanto poi a ciò che è specifico della cultura figurativa di Napoli, ebbene, chiunque conosce la "Scuola di Napoli" sa quanto questa pittura, proprio come dicevo ora, sia pienamente radicata, ferocemente radicata, proprio nella sua stessa forza di eversione, al suolo in cui si sviluppa: caso quasi unico, oggi, in Italia. E caso che ha permesso ai napoletani di inventare, assai naturalmente, parecchi anni or sono, una loro pittura "pop" dove "pop" – caso unico al mondo – indica veramente ciò che è "popolare", l'orizzonte intiero della mitologia locale, aulica e volgare, dotta e folkloristica. E basterà pronunciare, per tutti, il nome di Persico.

L'incidenza della cultura artistica napoletana, sul piano na-

zionale ed europeo, è stata, sino ad oggi, estremamente scarsa. È vero che "Documento Sud" era legato a tutta l'avanguardia europea e americana: ma erano tempi in cui l'avanguardia era ancora arditamente clandestina, a Napoli come altrove. Scartando le linee dell'astrattismo e dell'informale, non ebbe fortuna: il primo rumore fu sollevato così intorno ai napoletani in esilio, e talvolta ne compromise la qualità. Di qui nasce quello che vorrei definire come "il paradosso di Napoli". Oggi che il cordone sanitario intorno a questa città sta finalmente cadendo, ci si accorge che i prodotti della "Scuola di Napoli" stanno, con tutta naturalezza, al centro del dibattito e della stessa storia artistica italiana degli ultimi anni, e non già per affrettato aggiornamento, ma, precisamente all'opposto, per lungo e meditato processo. Qui sono nate, per dire tutto in poche parole, tutte le linee direttrici della "nuova figurazione": qui, e a Milano, presso Baj e i nucleari. Domani, di conseguenza, Napoli potrà essere facilmente minacciata da un eccesso di fortuna.

1965

LEOPARDI FIGURATO

Nella *Corinna* di Madame de Staël, libro VIII ("Les statues et les tombeaux"), la protagonista conduce Oswald a vedere quanto di meglio offre Roma in materia di statue e di dipinti e gli fa sentenziosamente da cicerone e da guida. Molto metodica, incomincia dalle sculture del Museo Vaticano, passando in rassegna immagini di dei e di eroi, "in cui la più perfetta bellezza, in un riposo eterno, sembra gioire di sé". Nei tempi moderni, osserva Corinna, il dolore pare che sia quanto vi è di più nobile nell'uomo. Ma nei tempi antichi, assai più che il dolore, riusciva nobile la "calma eroica, il sentimento della propria forza, che poteva svilupparsi in mezzo a franche e libere istituzioni". Ecco perché "le più belle statue dei Greci non hanno quasi mai rappresentato altro che il riposo". Il *Laocoonte*, la *Niobe*, sono eccezioni motivate, giacché sono in giuoco punizioni celesti, non passioni umane. E contemplando le sculture funerarie, dove le statue addormentate offrirebbero il meglio dell'arte plastica, Corinna fa notare al suo amico inglese come, quando le sculture sono volte a raffigurare una azione, il movimento che si interrompe produca una sorta di penoso stupore. Per contro, le figure presentate nel sonno inerte o nel completo riposo offrono una immagine di perenne tranquillità, che si accorderebbe mirabilmente con lo spirito meridionale, tutto rivolto ad una pacata contemplazione della natura, in contrasto con l'anima settentrionale, protesa all'agitazione appassionata e tormentata.

Lasciamo da parte l'opposizione, molto alla Staël e molto d'epoca, tra le *Nord* e le *Midi* e il relativo contorno argomentativo. È qui toccato un punto capitale nella storia delle teorie dell'arte figurativa, qual è appunto l'opposizione di stasi e di moto, di quiete e di dinamica, nelle immagini dipinte e scolpite. Lo scorso anno, Ruggero Pierantoni ha dedicato al problema, secondo una angolatura molto rigorosa, ma anche molto lettera-

riamente fluente, un intiero volume, *Forma fluens*, edito da Boringhieri, indagando sopra la rappresentazione del movimento nell'arte e nella scienza. Così, gli passo per competenza questo convinto encomio dell'immobilità in rilievo, senza indugiare sul motivo. Aggiungo soltanto che, se per avventura gli capiterà tra le mani l'edizione Nelson della *Corinna*, potrà osservare che, nella breve introduzione, Emile Faguet ha trovato anche lo spazio per trapiantarvi, dai due tomi di quel romanzo, proprio come primissima citazione, quella apologia della stasi scultorea. La Staël, piuttosto una *esthéticienne,* che un *esthète* piuttosto filosofeggiante intorno al bello che dal bello perturbata e commossa, è accostata a un Lessing, a un Winckelmann, che non è poco, per quel suo pensierino, che sarà pure una *teoria discutibile* ma che pone in luce comunque, asserisce Faguet, il pericolo che la scultura corre quando vuole dare l'impressione di "quanto vi è di più agitato nella vita".

Faguet non sapeva, ma al saperlo si sarebbe rallegrato certamente, che il 24 gennaio 1824, su quel medesimo pensierino estetizzante della Staël, si era fermato in meditazione Giacomo Leopardi, in una noticina dello *Zibaldone*, protestando però contro l'idea "che sia debito e proprio della pittura e scultura il riposo delle figure". Contro quello che leggeva nella *Corinna*, Leopardi dichiarava che "una statua, una pittura ecc. con un gesto, un portamento, un moto vivo, spiccato ed ardito, ancorché non bello questo, né bene eseguita quella, ci rapisce subito gli occhi a sé, ancorché in una galleria d'altre mille", Vaticano compreso. Perché, in forza di quella vitalità gestuale, "ci diletta, almeno a prima vista, più che tutte queste altre, s'elle sono in atto riposato, ecc., sieno pure perfettissime" e finalmente, "in parità di perfezione, quella, anche in seguito, ci diletta più di queste".

Non raccomanderei a nessuno, né come estetizzante né come esteta il Leopardi, in materia di arti belle e non gli farei, così facendo, o piuttosto così non facendo, torto alcuno. Del resto, da buon edonista disperato, è alla ricerca del diletto, alla caccia del piacere. La sua osservazione più notabile, in questo registro, è forse quella relativa al "donnesco" tendenziale nella rappresentazione del corpo maschile, presso gli scultori greci, ma anche e ancora presso un Canova, poiché il "bello", per una sensibilità incivilita, è necessariamente connesso alla *delicatezza*. Apollo, in assoluto contrasto con "l'intenzione della natura", sconfigge e emargina, con la sua molle grazia, quel modello, postulato come originario e autentico, che si dovrebbe invece riconoscere nelle vigorose "forme d'Ercole". E qui si può subito scorgere che, al solito, a Leopardi, quello che importa poi davvero, è una idea di vitalità primitiva, di naturale vigore, che l'incivilimento raffrena, tempera, modera, raddolcisce e finalmente

spegne del tutto. Persino nel gestire quotidiano, la cultura tende a cancellare "i moti e gli atti degli uomini" così che ormai "gran parte del ben trattare consiste nel non muoversi", laddove i gesti umani "sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione". E con splendida immagine Leopardi proclama che "l'individuo civilizzato copia in se stesso lo stato a cui la società è ridotta dall'incivilimento come una camera oscura ricopia in piccolissimo una vasta prospettiva". E se gli uccelli sono invidiabili, lo sappiamo tutti, è perché "tu non li vedi mai stare fermi della persona", poiché "sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano, con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di moti indicibile". Non si posano "un momento di tempo", da quando escono dall'uovo a quando muoiono e il moto è il loro "stato ordinario".

Adesso, ho qui sopra il mio tavolo, con il catalogo della grande mostra recanatese di Valeriano Trubbiani (*Laudibus Leopardi*), il monumentale albo del suo *Leopardi figurato*, edito dalla Cassa di Risparmio di Jesi, nel quale sono raccolti cinquanta suoi disegni ed incisioni, consacrati al suo conterraneo (Trubbiani è nato a Macerata, mezzo secolo fa, in un perfetto anno centenario), per lungo ordine di anni, dal '70 ad oggi. Mi percorro queste immagini dell'amico scultore, con lo sguardo ormai condizionato da quel leopardiano primato del vitale e del dinamico di cui ho appena discorso. E sono persino tentato di domandarmi, a questo punto, se Trubbiani potesse avere in mente, lavorando, quelle riflessioni del suo poeta e, in ogni caso, che cosa mai ne penserebbe, anche in relazione al proprio lavoro.

Prima di tentare una risposta, occorre bene rilevare che questo è un Leopardi *figurato* e non un Leopardi *illustrato*. Trubbiani ha proiettato, sopra le occasioni offerte da qualche verso dei *Canti* o dei *Paralipomeni* e di qualche minore componimento, le proprie ossessioni iconologiche, a incominciare dal proprio tipico bestiario, tra topi e rane e bovi e cani e poi uccelli e uccelli, variamente assortiti, in un giuoco di allusioni visionarie. Come spiega con grande esattezza in una nota conclusiva l'autore medesimo, la tavola grafica "reinventa la parola scritta parallelamente, senza tuttavia guardarla direttamente negli occhi: sfiorata, defilata, obliqua, di straforo, come per tema di incrociare uno sguardo". Ebbene, come in una lucida allegoria, in una serie di queste tavole, il profilo di Leopardi, disposto quale *silhouette* orizzontale, semidissimulata, diventa quasi un terreno in cui scavare e su cui deporre, immagini e figure, per una sorta di stravolto arcimboldismo caricato di tragica ironia, dove si sposano il terrifico ed il grottesco. Per dirla in modo tutto leopardiano, un mondo di *idilli* è qui radiografato e attraversato e sconvolto dalle cadenze delle *operette* più nere e più crude e del-

le più lucianescamente, delle più surrealmente stralunate. Senza le *Operette*, operanti in segreto, quella testa del poeta trasformata in un Vesuvio fumante, tanto per dire, con quell'eruzione contemplata da una capra, issata sopra i piedi di una rovesciata icona classica, a metà sommersa e franta, non sarebbe né pensabile né esplicabile.

Ma allora, se vogliamo finalmente ritornare alla dialettica di quiete e di moto da cui siamo partiti e tentare di sciogliere questo nodo, potremo dire che è proprio di Trubbiani, qui come altrove e almeno del Trubbiani più vero, da sempre, il motivo di una dinamica ostentatamente bloccata. Che è quasi una terza via, a scavalcare l'antitesi di base. Perché Trubbiani è, per eccellenza, nella plastica come nella grafica, un raffiguratore del movimento fermato in coartazione, un cantore figurativo di una pulsione vitale frenata, legata, carcerata, costretta. È il narratore, insomma, di quella tematica che tante volte e nel suo bestiario segnatamente, ci ha parlato di una vitalità repressa e crudelmente schiacciata e straziata. In Leopardi, egli non poteva che riconoscere, almeno in una prospettiva obliqua, se non frontale, il sentimento di tutto ciò che è naturalmente "spiccato ed ardito", perché "vivo" e che più vivamente, spiccatamente, arditamente emerge, quando risulti a forza impedito e negato: il Leopardi *figurato* da Trubbiani è chiuso, infatti, letteralmente, "entro dipinta gabbia".

1987

ELOGIO DELL'ANARCHIA

È lecito e doveroso essere diffidenti nei confronti dei cerimoniali annalistici. Ma qui vorrei cominciare additando la possibilità almeno episodica dei rituali calendariali. L'ossessiva proposta che già ci viene avanzata da tante parti di un bilancio di fine secolo che si coniuga per di più per questa volta con la liquidazione di un millennio in blocco può essere accolta come la buona occasione per un esame di coscienza collettivo e per un bilancio globale e al minimo, se volete, come un pretesto salutare per interrogarci un po' sopra un punto, che cosa vogliamo pensare oggi intorno al significato del Novecento che si spegne e infine più generalmente intorno al destino e al significato della Modernità. Dirò subito che non intendo in nessun modo impigliarmi nella *querelle* del postmoderno; al riguardo confesserò anzi che non penso nulla e non voglio pensare nulla ma sono prontissimo ad accogliere, proprio in vista di un qualche esperimento di valutazione terminale, anche l'idea che siamo in situazione se non postuma, postrema comunque nei confronti del decorso della Modernità. In questa posizione anche appena fittiziamente conclusiva posso proporre per la circostanza tre considerazioni.

La prima precisamente è rivolta al passato e aspira a configurarsi dunque come giudizio. Al riguardo il mio elogio dell'anarchia avanza in forma velocemente assiomatica come si addice a una svelta degnità per quella scienza ormai vecchia che è la storia, ma che qui vorrei trattare quasi fosse ancora quella scienza nuova che sappiamo e che tale io penso ancora nel profondo, quest'idea sola: che tutto ciò che nella Modernità trascorsa ha avuto senso e peso e rilievo si è sempre fondato in qualche modo sopra una pulsione radicalmente anarchica e se non altro anarcoide, anarchicheggiante. Da Lautréamont a Beckett, da Monet a Duchamp, da Satie a Cage, da Buñuel a Godard, se pos-

so gettare qui qualche nome a caso e caoticamente, anzi proprio anarchicamente, la Modernità è stata questa se qualche cosa è stata. Potrà sembrare una scelta faziosa, lo so, ma servirà almeno per arginare quell'idea troppo divulgata per cui la Modernità sarebbe stata e avrebbe voluto essere in essenza una forma rassicurante di prospettivismo insieme ferreo e utopico, cieco e occhialutamente pedantesco, gestito secondo un progressivismo lineare, puerilmente assertivo e stoltamente ottimista. Laddove la Modernità, quella per cui Rimbaud escogitò l'imperativo "Il faut être absolument moderne", fu per eccellenza azzardo dialettico onde schierarsi dalla parte costantemente del rischioso e dell'imprevedibile, del contraddittorio e dunque per mettere subito a profitto quella diade per cui siamo stati convocati al convegno dalla parte della follia. Un encomio dell'anarchia, per me almeno, anche a gestirlo appena come commemorativamente funerario, è semplicemente e magari sbrigativamente un encomio della follia, e la Modernità – sembra non più banale per molti il ricordarlo, ahimè – è stata tutta una faccenda di avventura contro ordine, per ricorrere a una forma persino troppo celebre, una questione di delirio contro conciliazione, di frattura contro continuità e tale fu coartatamente prima che per libera scelta, per necessità piuttosto che per virtù, come a rispondere alla provocazione delle cose stesse in nome di un'esigenza, meglio che di vitalità, di pura sopravvivenza; e fu l'espressione per dire tutto con una parola sola del tempo della rivoluzione. Pronuncio volentieri e con qualche dispetto lieto questa parola che suona ormai pressoché impronunciabile alle orecchie dei saggi almeno per concedermi l'opportunità di dire intanto che viviamo una fase palesemente e violentemente contro-rivoluzionaria nel complesso della condizione planetaria oggi nel tempo della grande restaurazione. Ma sono già scivolato con questo al secondo punto che intendo toccare desiderando pronunciarmi adesso molto sobriamente intorno al presente. Accantoniamo dunque, se volete, quella Modernità che ci sta alle spalle e limitiamoci strettamente al nostro oggi, a quell'oggi che pare garantirci, come dicevo, in ogni modo che alle spalle, con la Modernità, stanno tutte le rivoluzioni. La rassicurazione dominante per i giorni nostri pare essere quella che dice che non vi sarà più diluvio alcuno sopra la terra né per noi, né per i nostri figli, né per i figli dei figli. E non è nemmeno necessario pensare che la storia sia cosa conclusa e nemmeno che sia immortale il capitalismo, ma l'immortalità, quella almeno, del mercato, che circola come più neutro e meno impegnativo vocabolo anche se di mercato capitalistico tranquillamente si tratta, la sua invalicabilità, questa nel suo complesso risulterebbe garantita una volta per sempre. Con una siffatta etichetta, pudica e commestibile, e più

pulitamente commerciabile appunto, l'apologetica indiretta come si sarebbe definita un tempo del dominio borghese può prosperare senza vera resistenza né concettuale né empirica. Eppure ci sentiamo anche dire quotidianamente che questo modello rassicurativo di merce e di spreco è una forma se non di follia di un articolarsi opaco e spento della ragione; ma se follia è, non è certo di quelle che promettano per sé modalità alternative di ordine intellettuale o politico, culturale o sociale. Al contrario questo molle, delicato, temperato delirio rassegnato che si paga come obolo inevitabile alle meraviglie dell'epoca è la forma squisitamente rassicurante, drogata, drogatamente merceologica che ci confeziona blandamente la vita e il mondo con violenta spettacolarità, con spettacolare violenza, morbidamente mediatizzandoci il duro vero e infine virtualizzandocelo affatto. Eppure in questo stesso vaccino velenoso sono contenute tutte le potenzialità migliori per l'insorgere di una vera peste critica, di una provocazione allucinata che generi un nuovo sogno alternativo per un'apertura progettuale di resistenza e di contestazione. Perché è in questo presente che gli strumenti che la liquidata Modernità è venuta elaborando con il suo lungo travaglio possono dimostrare tutte le loro possibilità di realismo diagnostico nei confronti dell'esperienza e penso precisamente con tranquilla ovvietà allo straniamento coltivato, al principio del montaggio, all'economia della carnevalizzazione che sono appunto le forme linguistiche elaborate dalle grandi avanguardie anarchiche per permettere a noi la presa della parola tra choc e parodia e rovesciamento. Ho già toccato così, più che sfiorato, il punto conclusivo, che è per me candidamente propositivo perché è vero, credo con ingenuità, che sia possibile tentare di rispondere a un convegno come questo alla domanda "che fare?". E un'ipotesi di risposta almeno credo di averla accennata, ma per confortarla con una minima parabola vorrei evocare da ultimo un conflitto che la mia generazione ha vissuto un po' per partecipazione, un po' – dipende dai casi e dalla sorte – da spettatrice e che trovò il suo emblema a un dato momento nei nomi gettati a contrasto di Artaud e di Brecht. E si sa che non di rado in questo teatro del mondo sono le modalità della scena quelle che meglio incarnano per allegoria, se vogliamo utilizzare bene l'insegna del nostro stesso incontro, la scena del rischio. Oggi quell'alternativa che pure agitò i nostri ieri sembra desueta anzi clamorosamente estinta, ad ogni modo non sembra poterci appassionare più. Ma è anche da rilevare che oggi possiamo scorgere tranquillamente il punto comune che quel contrasto un tempo così teso ci addita, ribaltando nel futuro un *aut aut* che suona piuttosto come un *et et* e non per inerte conciliazione tardiva, ma per il rivelarsi maturo per una complicità profonda per volontà

di contestazione e di ribellione. Crudeltà e straniamento in quest'ottica sono i due volti complementari e da integrarsi di quella scommessa di una pratica alternativa concreta quale oggi può definirsi soltanto a partire dal rifiuto della dittatura del mercato. Non vedo se non muovendo da questa negazione altra speranza di una nostra anarchia, ovvero se si preferisce di una nostra Modernità, cioè di una nostra autentica storia ulteriore. Soltanto così un progetto d'arte può farsi figura di un progetto di società: è in questo senso che mi piace discorrere di un realismo allegorico come comune poetica e come comune criterio di scelta, ma, come avrebbero forse rilevato un tempo i buoni surrealisti almeno nei loro momenti buoni, quando desideravano un'arte al servizio della rivoluzione, l'anarchia di cui discorro quando desidero un'arte al servizio dell'anarchia non può funzionare come una sorta di compensativa scorciatoia estetica. È una strategia piuttosto in funzione di un'allegoria concretamente e sperimentalmente praticabile. Quello che il surrealismo, e forse anche meglio il dadaismo, ha sognato nella sua bene perturbata follia, noi possiamo persino tentare di realizzarlo e se non altro di prefigurarlo, se soltanto lo vorremo davvero con mente pura. La follia dell'anarchia infatti è un metodo o piuttosto, se oso dirlo, è il metodo.

1996

IV

MUSICA, TEATRO E SPETTACOLI

IN MARGINE A "DOM JUAN"

La prima rivelazione di una autentica grandezza teatrale, per quanto io posso ricordare dei miei anni di formazione, risalendo indietro nel tempo, credo di averla ricevuta da Louis Jouvet, assistendo, per buona sorte, a una rappresentazione del suo *Dom Juan* (la messa in scena risale al 1947), in Torino. Non avevo ancora vent'anni, e quella folgorazione non mi comunicò soltanto un'idea del teatro, a partire dalla quale, in essenza, derivò poi ogni mia possibile esperienza ulteriore in materia, ma mi diede l'assoluta convinzione, fatalmente, che quel *Festin de Pierre* è una invenzione drammatica che non ha paragone in tutta la cultura europea. Così, questa mia traduzione spera di potersi configurare, in qualche modo, come un atto di riconoscenza, a grande distanza ormai, verso l'interprete che aveva inaugurato, con quel suo spettacolo, i miei remoti *Lehrjahre*.

Codice cortigiano e codice rusticano, ovvero linguaggio e classi sociali

Non intendo qui soffermarmi sopra le difficoltà che suscita e i problemi che impone un tentativo di versione di simile testo. Voglio soltanto accennare alla questione delicatissima, e pressoché disperata, di una trasposizione del *patois* dei tre *paysans* (Charlotte, Mathurin, Pierrot), nel secondo atto. Ho optato per una sorta di *Ursprache,* e quasi di un semiafasico protolinguaggio. Ho cercato di forzare al massimo lo scarto tra il dominante codice dei diversi gentiluomini in scena – che si confronta, senza farsi oppositivo, con quello dei valletti (di Sganarelle, per eccellenza) e con quello dei borghesi (incarnati in Monsieur Dimanche, il "marchand" creditore) – e il codice rusticano, radicalmente alternativo, invece, che aspira alla comunicazione, ma

con grandissima pena e travaglio la raggiunge, in una impresa fàtica elementare, primaria, come forzando lo sbarramento di una ideale paralizzante balbuzie, piuttosto mentale che vocale, in sostanza. Non si esprimono, costoro, in un altro registro, semplicemente, ma in un registro davvero *autre,* precariamente sollevandosi, momento per momento, da una sorta di mugolio, schiettamente animaloide, a una certa struttura separata e distinta di discorso sintatticamente e lessicalmente regolato. La questione filologica, credo, deve cedere il passo a una strategia drammaturgica. Questa specie di stato nascente del gesto verbale acquista senso e rilievo se si distacca da ogni immediatezza mimeticamente dialettale, per declinarsi, nettamente, come tormentato accesso a una pienamente umana articolazione. Può giovare, al riguardo, una notazione di Goethe sopra il contadino del suo tempo, realisticamente descrivibile come di poco superiore a una bestia, e tuttavia integralmente umano. Ma intorno agli stili dialogici dei personaggi si potrebbe discorrere senza fine, ovviamente. Non c'è figura che non si muova, parlando, quasi satellite intorno a un proprio pianeta, in topica rotazione, linguistica come rettorica, intorno a una forma riconoscibilmente cristallizzata di discorso. Il che non vale soltanto per il repertorio di lazzi, stilistici e gestuali, esibito da Sganarelle (che Molière gestiva in proprio, come è noto), giacché di discorso-lazzo, eminentemente, si tratta, nel suo caso, né soltanto per il mercante Dimanche, perpetuamente intercettato e interrotto, nel fare e nel dire, sino a una piena riduzione al silenzio e a una rude espulsione dallo spazio scenico. Vale per la complessa e ossimorica oratoria di Elvire, tra l'amoroso e il religioso, il conventuale e il coniugale, l'etico e il penitenziale. E vale per il moraleggiare paterno e nobiliare di Dom Louis. Quanto al codice del protagonista e dei suoi aristocratici antagonisti, in breve, quello è il codice dell'onore. Ed è questo che regola, finalmente, anche i rapporti tra Dom Juan e il Commandeur. Si deve verificare se la Statua dell'assassinato sa comprendere la "civilité" dell'assassino, accogliendo l'invito a cena "de bonne grâce", dimostrandosi "galant homme". E occorre vedere se, in ricambio, Dom Juan manterrà la parola data, in prospettiva di esatta reciprocità ("vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi"). È sopra una stretta di mano, non per accidente, che il dramma si scioglie.

Chi prima arriva, ovvero amore e gelosia

In un paragrafo di *Minima moralia* (49, anno 1944) che ha per titolo "Morale e cronologia", Adorno scriveva: "La letteratu-

ra ha trattato tutti i tipi psicologici possibili di conflitti erotici, ma il più semplice motivo di conflitto è passato inosservato per la sua stessa ovvietà. È il fenomeno dell'esser-già-occupato". E Adorno rileva che, al riguardo, l'astratta cronologia "esercita in realtà la funzione che si vorrebbe assegnare alla gerarchia dei sentimenti". E riflette, allora, sopra la dialettica tra anticipazione temporale e fedeltà erotica, e sul "carattere esclusivo del 'primo'", e l'insorgere della categoria del "possesso", dell'"oggetto" amoroso, connesso al "mio" della passione, reificato in "proprietà", e definito dal puro e semplice essere arrivati in anticipo. Ma Adorno non avverte pienamente che una simile dialettica, essenzialmente connessa alla gestione borghese del matrimonio, nasce, in verità, contestativamente, nella problematica erotica feudale, e, per esempio, e per paradigma, con il dongiovannismo *secundum* Molière. Ovvero, *tout court,* con il dongiovannismo, in quanto, propriamente, è un'invenzione di Molière. Nel primo colloquio tra Sganarelle e Dom Juan (I, 2), questi chiarisce perfettamente il punto (non a caso discorrendo di "faux honneur"): "Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux! Non, non: la constance n'est bonne que pour des ridicules; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs". Dom Juan sente di avere "un cœur à aimer toute la terre". Come Sganarelle ha spiegato a Gusman, egli è "un épouseur à toutes mains" (I, 2), anzi, come rivela alle contadine rivali, è "l'épouseur du genre humain" (II, 4). Nella strategia di Dom Juan non c'è altro strumento tattico che l'offerta matrimoniale, una proposta di nozze. È ancora Sganarelle che spiega: "Un mariage ne lui coûte rien à contracter; il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles". E a Gusman dice, clamorosamente, che se egli ha sposato la sua padrona era pure disposto a fare assai di più, e di peggio: "avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat". Non è un problema di poligamia contro monogamia. È parodica proposta di una carità universale, che abbraccia tutte e tutti e tutto, in quella forma che è precisamente la forma originaria, per un replicarsi perpetuo della originaria congiunzione, per una cronologia, dunque, il cui cominciamento è *toujours recommencé*. Così ogni volta è, assolutamente, una prima volta, la prima, che cancella, con il tempo, il possesso, la proprietà, il dominio coniugale religiosamente modellato, e finalmente, quindi, borghe-

semente argomentabile e argomentato. Si capisce così perché Sganarelle, con meraviglia di tutti i lettori e gli spettatori di Molière, rinunci al lazzo che pare il dongiovannesco per eccellenza, quello del catalogo. Non lo dimentica, si sa, ma lo riduce a un accenno, a un richiamo, e per buone ragioni. Non è il catalogo "di sue belle", risolto in cifre e in addizione, quale sarà gestito dal Leporello mozartianamente casanovesco di Da Ponte, registrante le "sue donnesche imprese". È un inventario matrimoniale, per pure tipologie: "Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui; et si je te disois le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir". È sempre in relazione a questa dialettica che si può comprendere perché Dom Juan, per una volta che spiega come si generi in lui la passione (I, 2), chiarisce che l'amore procede dalla gelosia. Ha incontrato due fidanzati, un "couple d'amants" alle soglie del matrimonio, proprio: "jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion; j'en fus frappé au cœur et mon amour commenca par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble; le dépit alarma mes desirs, et je me figurai un plaisir extreme à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenoit offensée". La dialettica di amore e gelosia risulta calcolatamente rovesciata, come è inevitabile. La gelosia non è una conseguenza della passione, ma, precisamente, è la sua radice esclusiva, il suo movente autentico, la sua ragion d'essere. Per questo, infine, il *Dom Juan* di Molière non porta affatto in scena una sequenza di avventure, ma punta sopra un unico caso, squisitamente matrimoniale, ma matrimonialmente estremo. Perché Elvire è stata strappata al convento per gelosia di Dio, del suo sposo celeste, e così è diventata la moglie assoluta. Il *Dom Juan* non esibisce, è ovvio, né la prima coniuge dell'eroe, né altra alcuna successiva, direttamente, ma l'ultima, la suprema.

Don Giovanni il sedotto, ovvero la dolce violenza della bellezza

Dom Juan può bene proclamare l'inarrestabile "impétuosité" dei suoi desideri, il suo pieno abbandonarsi al principio del piacere, spiegando che egli ha "l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits", deplorando, come Alessandro,

che non esistano altri mondi da soggiogare. Ma egli, in verità, non è un seduttore. Dom Juan è un sedotto. La dolcezza che nasce in lui vincendo le resistenze di una "jeune beauté", vanificando i suoi scrupoli, conducendola "doucement où nous avons envie de la faire venir", non cancella per niente il fatto che Dom Juan non sa resistere a quella "douce violence" che la bellezza esercita, e che egli risponde semplicemente, con la dolcezza delle sue vittorie, a quella dolce violenza, appunto, che ogni volta subisce (I, 2). Sarà soltanto nella cultura romantica e borghese, in effetti, che si ritroverà capovolto il suo mito, e stabilizzato per sempre, segnatamente, nelle riflessioni di Kierkegaard. Il donGiovannismo, risolvendo il mito del sedotto dalla bellezza nel mito del seduttore estetico, e innalzandolo a figura della vita estetica stessa, punterà, necessariamente, sopra "gli stati erotici immediati, ovvero il musicale-erotico", non a caso giungendo a opporre Mozart a Molière. E non c'è più acuta interpretazione del *Dom Juan,* infatti, che quella procurata proprio da Kierkegaard, sebbene articolata per via di negazione, alla luce di una lettura, s'intende, romanticamente e borghesemente intonata, del *Don Giovanni* mozartiano, in base al postulato per cui "è assolutamente impossibile rappresentare Don Giovanni come seduttore senza l'aiuto della musica". E il Dom Juan di Molière, teste *Enten-Eller,* non è "seducente". Insomma, non è "seduttore", ed è vero che tale non è. "L'unica scena che sembra volerci rappresentare Don Giovanni nella sua azione seduttrice, anche se ben poco seducente – scrive acutamente l'autore del *Diario del Seduttore,* con piena competenza – è quella con Carlotta. Ma dire a una contadinella che è bella, che ha occhi sfavillanti, domandarle di voltarsi per contemplarne la figura, non svela nulla di straordinario in Don Giovanni, ma un libertino che guarda una giovane fanciulla come un mercante un cavallo". La comparazione non potrebbe essere più stonata, tanto per il "mercante" come per il "cavallo", ma la diagnosi, nel profondo, è assolutamente corretta. Conviene ricorrere al testo (II, 2): "Ah! n'ayez point de honte d'entendre dire vos vérités. Sganarelle, qu'en dis-tu? Peut-on-voir rien de plus agréable? Tournez-vous un peu, s'il vous plait. Ah! que cette taille est jolie! Haussez un peu la tête, de grâce. Ah! que ce visage est mignon! Ouvrez vos yeux entièrement. Ah! qu'ils sont beaux! Que je voie un peu vos dents, je vous prie. Ah! qu'elles sont amoureuses, et ces lèvres appétissantes! Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu une si charmante personne". E Kierkegaard aggiunge, a commento: "Si può dire insomma che nel *Dom Juan* di Molière solo da un punto di vista storico veniamo a sapere che il protagonista è un seduttore, drammaticamente non si vede. La scena in cui egli si mostra nella massima attività è quella con Carlotta e Maturina,

ove intrattiene entrambe con delle chiacchiere e a ciascuna fa continuamente credere d'essere colei che ha promesso di sposare. Ma ciò che qui occupa la nostra attenzione non è la sua arte seduttrice, ma un comunissimo intrigo teatrale". Il fatto è che al libertino manca davvero quella "immediatezza erotica" che si ricerca nel seduttore. Dom Juan, come archetipo del dongiovannismo, è "un individuo riflesso". Ovvero, come scrive ancora Kierkegaard, "il Don Giovanni immediato deve sedurne 1003, quello riflesso ha solo bisogno di sedurne una, e quel che ci occupa sarà come faccia. La seduzione del Don Giovanni riflesso è un giuoco di destrezza, in cui ogni singola piccola mossa ha la sua particolare importanza; la seduzione del Don Giovanni musicale è un batter di ciglia, la questione d'un istante, più rapidamente fatta che detta". Ma Dom Juan non è un seduttore immediato, ma un sedotto libertino riflesso, e il fraintendimento operato negli *Stadi erotici immediati* nei confronti di Molière è inseparabile da quello operato nei confronti di Mozart. Per l'occasione, basterà qui avvertire che Molière conduce direttamente, in stretta connessione con lo svolgimento e la crisi dell'*ancien régime* e dell'egemonia del principio del piacere e del principio dell'onore, a Sade. Per dirla come in epigramma, Dom Juan è un "philosophe", e *desinit,* piaccia o non piaccia, nella *Philosophie dans le boudoir*. Aggiungo che *Dom Juan* è rappresentato nel 1665, *Don Giovanni* nel 1787. *La Philosophie* è stampata nel 1795 (falsamente esibita come "ouvrage posthume" e dotata del famoso *pamphlet,* nel quinto dialogo, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*). Quanto a *Enten-Eller*, è del 1843.

Per amore dell'umanità, ovvero la carriera di un ateista

Eroe della "liberté en amour" (III, 5), Dom Juan segue la sua "pente naturelle", abbandonandosi a tutto quello che lo attira, lo seduce. Le sue ultime parole, subito prima di incontrare il mausoleo del Commandeur, suonano così: "Mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour et à le garder tant qu'elles le pourront". A Sade, se altro non fosse, conducono l'appello alla natura ("je rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige", I, 2) e la religione delle matematiche severe ("je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit", III, 1). Questo credo sarà ripreso prontamente da Sganarelle (III, 2), nella celebre scena dell'incontro con il povero. Ora, se Dom Juan agisce come seduttore, e non come sedotto, è, se mai, in questa scena. È nei confronti del povero che egli sperimenta la propria capacità di cor-

rompere, e non ci riesce. Ma, è evidente, il male, per Dom Juan, non si risolve certamente nelle bestemmie, ma nell'ipocrisia. Dom Juan sperimenta il male metamorfosandosi in un Tartuffe (e la metamorfosi è più che preparata già nel primo incontro in scena con Done Elvire, I, 3: "Le repentir m'a pris"). E Sganarelle, a suo modo, sente che in questo, e in questo soltanto, viene a manifestarsi "le comble des abominations" (V, 2). Ma non si è osservato, mi pare, che la sconfitta che Dom Juan pare subire con il suo vano "il faut jurer", e con la sua vana quanto sintomatica e rivelatrice offerta di "un louis d'or" (che non è un'elemosina, si capisce, ma la proposta di un contratto, in uno scambio economicamente calcolato, come salario per una prestazione), è largamente risarcita dalla bestemmia dello stesso Dom Juan. Perché il dono del denaro, alla fine, fatto "pour l'amour de l'humanité", non porta soltanto a compimento lo scherno per colui che, pregando il cielo "pour la prosperité des gens de bien" che gli fanno la carità, non si ritrova affatto "à son aise", non riesce affatto a "être bien dans ses affaires". Si oppone direttamente, piuttosto, a un formulare "pour l'amour de Dieu". E la vera dialettica del *Dom Juan* si apre con il conflitto insolubile, non già tra l'estetico e l'etico, ma tra umanismo e teologismo. Il vero pathos del dramma, al riguardo, è allora affidato da Molière (IV, 4), alla supplica estrema di Done Elvire, al suo ultimo "avis", con cui si congeda da Dom Juan e dal dramma: "Sauvez vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi". È l'ultimo tentativo di seduzione, da parte della donna, e Dom Juan sente "quelque peu d'émotion" e "de l'agrément", risvegliandosi in lui "quelques petits restes d'un feu éteint". Ma Sganarello decifra subito il senso vero della situazione e della reazione del padrone: "c'est-à-dire que ses paroles [di Elvire] n'ont fait aucun effet sur vous". Alla fine, il dongiovannismo originario, e vorrei anzi dire il dongiovannismo autentico, quello di Molière, per adottare il linguaggio di Sganarelle, pur con diversa intenzione e intonazione, è tutta e solamente una faccenda da "esprits forts" (I, 2), da professionisti dell'empietà, da ateisti fulminati: "esprits forts, qui ne veulent rien croire" (III, 5). Se vogliamo servirci di un suo splendido lazzo, possiamo esclamare, scandalizzati, nel più molieresco dei modi: "Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine?" (III, 1).

2000

"LA DONNA SERPENTE" COME FIABA

La fiaba, come è noto, è un genere orale. La sua bellezza riposa così, essenzialmente, sopra l'arte con cui il narratore espone e rielabora i materiali che gli sono offerti dalla tradizione. Per godere di una fiaba, è dunque impossibile, propriamente, affidarsi a uno scrivente, sia pure abile scrittore e uomo di lettere. È cosa da ascoltarsi, in cui gesto e intonazione, mimica e pause, tengono un ruolo capitale. Ancora un passo, e diremo tranquillamente che la fiaba è un genere teatrale, che postula un recitante e un pubblico, anche ridotto a un ascoltatore solitario. Come struttura miniteatrale, la fiaba discopre ancora le proprie origini rituali. Con Gozzi, approdando alla scena, la fiaba conquista così, in qualche modo, uno spazio e una struttura predestinate.

Nel caso della *Donna serpente,* dobbiamo subito segnalare che, nella scarsa critica che si è applicata a questo testo, domina un luogo comune: suole destare stupore il modo in cui il Gozzi non si è smarrito nell'intrico di casi che ne compongono la trama. Ora, è vero che, tentandone un'esposizione riassuntiva, la struttura narrativa può risultare scarsamente perspicua, e in ogni caso temo fortemente che così avvenga, per la mia povera abilità di favolista, appunto. Ma conviene intanto avvertire che, per contro, sulla scena, il racconto si svolge in forme assolutamente limpide. Tentiamo, in ogni caso, di ripetere qui, brevemente, la linea degli eventi e il loro ordito.

Nella scena I dell'atto I, che ha funzione di prologo, due fate parlano tra loro. Apprendiamo che l'eroina della fiaba, Cherestanì, è una semifata, in quanto figlia di uomo mortale, il re di Eldorado, e di una fata. Cherestanì ama un uomo mortale, a sua volta, Farruscad, re di Teflis, e per amore di costui vuole smarrire la propria fatesca immortalità. Dal colloquio delle fate, veniamo anche a sapere che questo amore dura da otto anni, che

l'eroina ha nascosto al marito la propria natura e identità, e che ormai è giunto il giorno decisivo. La prova determinante consiste in questo: il marito deve giurare di non maledire la sposa, e deve, a dispetto di tutte le prove cui sarà sottoposto, mantenere il proprio giuramento. Una delle due fate in scena, Farzana, è decisa comunque, per tutelare l'immortalità di Cherestanì, a uccidere Farruscad, il quale, a sua volta, gode però della protezione di un negromante. Sappiamo infine che Cherestanì, qualora sia maledetta dal marito, diventerà, prima di essere assunta tra le fate a pieno titolo, un serpente, per duecento anni.

Nella scena II, ci è presentata, per così dire, l'altra metà dell'antefatto, e riceviamo quella quota di informazioni ulteriori che sarà necessaria a comprendere la vicenda. Entrano due delle quattro maschere che agiranno nel dramma, Truffaldino e Brighella, e, risalendo precisamente a otto anni prima, sappiamo come è avvenuto l'innamoramento di Cherestanì e di Farruscad. Il principe era a caccia in un bosco: vede una cerva bianca, l'insegue, giunge alle rive di un fiume, sente una voce che dal fiume lo chiama, si tuffa. C'è una mensa, c'è una principessa, che è la cerva stessa, c'è un grande palazzo, e ci sono le nozze. Le quali nozze sono celebrate sotto la condizione che il principe non indaghi per sapere chi sia quella semifata che sposa. Nove mesi dopo, puntualmente, sono nati due gemelli, che poi vedremo in scena, a suo tempo, e che ora appunto hanno otto anni. Ma il principe ha tentato di scoprire, forzando uno scrittoio, il segreto di Cherestanì. Così, sono spariti la principessa, i figli, il palazzo, e Farruscad è in un deserto, ove vaga errando, disperato, alla ricerca della sposa perduta. Brighella, che è rimasto in città mentre Truffaldino seguiva il principe, e che si è poi mosso con Tartaglia e con un visir, Togrul, e anche con l'aiuto del negromante Geonca, alla ricerca del principe, avverte anche che Teflis è in pericolo. Da otto anni il padre di Farruscad è morto di dolore, e la città è difesa dalla sorella di Farruscad, Canzade, che un re moro gigantesco, Morgone, vuole in moglie.

Fermiamoci un momento. Chiunque conosce qualcosa del repertorio fiabesco, ha già riconosciuto tutta una serie di situazioni, che avranno fatto scattare nella sua mente una rete fittissima di associazioni, di echi, di analogie, di richiami. Lasciamo da parte la principessa che si rivela tale, uscendo fuori, metamorfica, da apparenze di cerva bianca, o la semifata innamorata di un mortale, e bramosa di perdere la propria immortalità. Accontentiamoci di far emergere la forma del divieto, che abbiamo già visto comparire due volte, come evento retrospettivamente recuperato e come minaccia che incombe sugli eventi futuri. Il principe ha ottenuto l'amore della sposa, a condizione che egli non cerchi di sapere chi essa sia (che è motivo celeber-

rimo, tra coniugi non di fiaba soltanto, ma di mito, di leggenda); e il principe non deve maledire la sua sposa, altrimenti la perderà per sempre.

È noto che uno studioso russo, Propp, nella sua celeberrima *Morfologia della fiaba,* ci ha rivelato come, in ultima istanza, tutte le fiabe di magia siano una sola e identica fiaba, e come tutte ci espongano, con infinite variazioni, una medesima vicenda. E ci ha anche spiegato come questo sia possibile, in termini storici, giacché nel suo volume dedicato alle *Radici storiche dei racconti di magia*, è risalito all'archetipo primario, al rito di iniziazione, dal quale appunto sarebbe nato il mito primario che ogni fiaba, a suo modo, ci replica. L'universalità delle fiabe, per altro, ha il suo fondamento nell'universalità di questo rito, strettamente connesso a un dato grado dello sviluppo produttivo, presso questo o quel popolo.

Se l'eroe, o l'eroina, partono da casa, proprio come Cappuccetto Rosso, e vanno nella foresta, è perché gli adolescenti del gruppo tribale venivano precisamente portati nella grande dimora della foresta, per esservi segregati per un certo periodo, sottoposti a prove iniziatiche, esposti a rituali di morte e resurrezione, onde essere poi, dopo siffatti riti di passaggio, integrati pienamente nella società. Erano, per dirla in termini moderni, riconosciuti maggiorenni, responsabili, e dotati del loro vero nome, che diventava infine proprietà personale, e potevano, inoltre, sposarsi. L'integrazione sociale era naturalmente doppiata sopra un'integrazione sessuale. La maturità è tutto.

Si comprende bene, così, la densità di valori storici e sociali che la fiaba accumula su di sé, e il valore psicologico che possiede (che è poi la ragione per cui, mito degradato, è narrata ai bambini, anche quando non si sa affatto perché e che cosa esattamente si narra, eventualmente, ormai, come cartone animato trasmesso alla televisione, dopo i racconti delle nonne al focolare). Il che spiega, insieme, il suo significato pedagogico, e l'interesse che la psicoanalisi (basta qui ricordare, da ultimo, il nome di Bettelheim) porta a questo repertorio narrativo. Insomma, se le generazioni umane si sono trasmessi questi racconti, è perché essi sono uno strumento capitalissimo di acculturazione, anche se il narrante poteva benissimo accontentarsi di intuirlo in maniera assai vaga. E si può anzi dire che l'importanza della fiaba non poteva non crescere, socialmente e storicamente, a mano a mano che il momento iniziatico veniva, nella collettività, a indebolirsi come rito e a deteriorarsi in altre forme mitico-narrative. Se una società pratica concrete cerimonie di iniziazione, non ha grande necessità di elaborarle miticamente: non le dice, ma le fa. Ma quando l'idea stessa di iniziazione si oscura, l'eredità culturale si fa problematica, i diretti – dalla – tradizione, per dirla con

Riesman, tendono a diventare auto-diretti (o ormai, etero-diretti), quando la tradizione trasmette loro soprattutto il compito di autoformazione e autogestione (o di eteroformazione e eterogestione), e insomma si sviluppa una cultura borghese e urbana, l'elemento iniziatico (come tutti i residui dei riti di passaggio, in generale) diventa labile e tende a perdere di peso. Altri elementi, da quelli ritualmente religiosi all'esame di maturità, che conserva nel nome stesso il senso di un'iniziazione almeno intellettuale, ne conservano un'eco attutita, ma gli aspetti burocratici diventano prevalenti: la visita militare, il duello corporativo degli studenti, le cerimonie di immatricolazione, approdano infine alla maggiore età legalmente stabilita a diciotto anni.

In breve, ogni storia che racconti come un individuo maturi, affrontando una serie di determinate prove, e giunga a un riconoscimento sociale e sessuale di adulto, è una fiaba, o una metamorfosi più o meno evoluta di fiaba. Anzi, a questo punto, diventa legittima la domanda: ma esistono, poi, altre storie, al mondo, al di fuori di questa? Si prenda un poema, un romanzo, una tragedia, un telefilm, un fumetto, un fotoromanzo: alla fine, non ritroveremo questo meccanismo strutturale di base? Non saremo di fronte a un anello, se non altro, della catena di motivi che, sommati insieme, compongono la proppiana fiaba delle fiabe, il "cunto de li cunti"? È possibile obiettare che il meccanismo elementare che, dall'allontanamento ai divieti, dalle prove alle nozze, narra di ogni promozione umana, non è affatto specifico della fiaba, ma è proprio di ogni storia. Nasce il sospetto che, in sostanza, non c'è altro da raccontare, per gli uomini, che questa unica vicenda. Ed è vero.

Perché l'uomo è pur un animale sociale, un animale politico, che si è autoallevato, cui tuttavia la società appare, a principio, in termini di natura. Il rito di iniziazione assolve al compito fondamentale di rigettare l'individuo nell'orizzonte della natura, di farlo rientrare nella foresta, nella grande selva primitiva, da cui verrà riestratto, morto alla natura, per essere definitivamente assunto nella società, per esservi, diciamo così, socialmente battezzato, acquistando il proprio "io" sociale, cioè il suo unico "io", avendo scoperto il suo segreto, iniziato al proprio mistero. Che egli non è natura, ma storia.

Si capisce, allora, che una fiaba narra tutto il narrabile.

Essa dà all'uomo la consapevolezza che egli si è definitivamente allontanato dall'orizzonte naturale, e che la sua esistenza ha il proprio fondamento nell'opposizione di natura e storia.

In forma simbolica, la fiaba gli insegna, come racconto, quel che egli altrimenti apprende truccando il proprio volto, indossando vesti, cibandosi di cibi cotti e lavorati: che il lavoro lo op-

pone agli animali, lo getta nel linguaggio e nella società, lo promuove alla storia. Che la storia è la sua umana natura.

La fiaba, come archetipo di ogni racconto possibile, rende l'uomo cosciente di produrre e riprodurre la propria vita, nell'orizzonte storico e sociale. E se non ci sono altre storie, in ultima istanza, è perché questa è la storia dell'uomo.

La dimensione storica e quella pedagogica, psicologica e psicoanalitica, la simbologia sociale e quella sessuale, fanno corpo.

E la *Donna serpente,* con i suoi meccanismi di divieti e di prove, replica, in una sua forma particolare, questa vicenda, appunto. Del resto, il suo punto di partenza è una fiaba ben conosciuta, nella classificazione un po' arcaica ormai, ma per eccellenza riconosciuta come agevolmente praticabile, di Thompson, come numero 401. Appartiene a quel gruppo di fiabe caratterizzato dal fatto che uno dei due personaggi fondamentali, l'eroe o l'eroina, la moglie o il marito (in qualche caso, un parente) è immortale o fatato. Il problema è la perdita dell'immortalità. E questa perdita è facilmente giustificata, e resa possibile, con una motivazione supplementare, come è quella di una condizione semifatesca, e dunque semimortale, già. Ma che cosa significa questa brama e questo conseguimento di mortalità, giustificato dall'amore? Significa, in sostanza, la volontà di essere quello che sono gli altri, di essere un essere umano, e quindi accettare, anzi desiderare sommamente, la possibilità di morire. Vuol dire voler uscire dalla immortalità stessa della natura. Non per niente, per dirla freudianamente, l'Es è fuori del tempo. Rinunciare ad essere fata, significa voler diventare donna. Entrare, come donna, nella società e nella storia.

Nell'ultima scena dell'atto I, in questo deserto, dunque, dove il principe disperato cerca la sua sposa perduta, avendo violato l'interdetto che proibiva di conoscerne l'identità, appare Cherestanì. E il I atto si chiude con l'imposizione del giuramento. Egli potrà riottenerla, giurando di non maledirla, come già sappiamo, superando le prove per cui sarà tentato di farlo. Tutto questo, è accompagnato da una serie di predizioni sull'indomani fatale (il sole sarà sanguigno, tetro l'aere, ci sarà un terremoto), che concludono la prima parte dell'azione.

Vorrei fare osservare, adesso, che dal punto di vista della struttura teatrale, Gozzi specula in maniera abbastanza trasparente sopra la divisione in atti del suo dramma. I tre atti sono costruiti come altrettante puntate, cariche di sospensione: sopra un "à suivre", come si addice a ogni racconto. Alla fine dell'atto I, il giuramento, per cui il principe si impegna a non maledire, alla fine del II la maledizione, e la conseguente metamorfosi della donna in serpente, alla fine del III il rimedio alla violazione del divieto e alla metamorfosi. Il principe, o per meglio dire il re,

dopo la morte del padre, riuscirà a baciare la principessa in forma di serpente, secondo un modello da bella addormentata richiamata in vita, da mostro restaurato nelle sue belle forme, e simili. E non indugio qui sopra il meccanismo di metamorfosi e contrometamorfosi, dalla cerva alla donna, dalla donna al serpente, dal serpente ancora alla donna.

In breve, nell'atto II le predizioni si avverano, fosche com'erano annunciate: è proprio il giorno della grande prova.

Portati dal vento, appaiono i due figli, affinché narrino al padre che la loro madre sta piangendo, perché dovrà essere crudele con loro e con lui, oltre che con se stessa. E, come nell'atto I, ecco riapparire Cherestanì, con damigelle e guardie.

Siamo alla prova dei figli. I soldati che accompagnano la semifata gettano i bambini nelle fiamme, ma Farruscad resiste: "Me maledico, non la sposa mia", è il verso che riassume la sua reazione. Ed egli decide di tornare alla sua città, che lo attende, per essere difesa e soccorsa. Si passa allora all'interno della reggia, la città è quasi vinta dalla fame, giunge a soccorso un perfido visir, Badur, che porta cibi e bevande, o meglio pochi resti salvati all'assalto. Proprio Cherestanì, egli narra, è intervenuta a tutto distruggere, a impedire i soccorsi. E Farruscad, che ha retto come padre, non regge come re. È rimasto forte dinanzi a quella sorta di Medea che condannava i suoi figli, ma ora cede come capo della città, e maledice la sua sposa: "Sia maledetto il punto in cui ti vidi" (che è formula fissa, nella poesia colta come in quella popolare). Riappare allora Cherestanì, spiegando che Badur recava cibi e bevande avvelenate. E il perfido, scoperto, si uccide.

Ma questa rivelazione ci porge anche le ultime parole che Cherestanì pronuncia in sembianza umana, o umano-fatesca. Poi, si muta in serpente, e sprofonda sotto la scena, o, come dice la didascalia, "sotto il teatro".

Siamo al III e ultimo atto. Farruscad è disperato, ma Cherestanì compie i suoi ultimi prodigi. Tartaglia annuncia che la città affamata si è miracolosamente colmata di ogni bene, che le botteghe sono colme di cibi. Ma vi è un secondo prodigio, una benefica inondazione. Il fiume Cur ha spazzato via Margone, il gigante nemico, come annuncia Truffaldino, liberando la città. Ma, tra un prodigio e l'altro, è intervenuta quella fata Farzana, decisa a tutto, inducendo Farruscad, che essa vuole condurre a morte, a seguirla, a tentare di salvare comunque Cherestanì. E Farruscad affronta tre ardue prove, che supera con l'aiuto e il consiglio del negromante Geonca. Vincerà un toro fumante, tagliandone il corno destro con la spada. Vincerà un gigante temibile, che gronda di ricordi ariosteschi, asportandogli l'orecchio sinistro. E infine, dopo lunghe esitazioni e resistenze, darà il suo

bacio a un serpente che si leva da un sepolcro, e che, naturalmente, è Cherestanì. La quale può riabbracciare i figli, e andare con Farruscad nel regno di Eldorado, mentre Canzade rimarrà in Teflis, sposando Togrul, il buon visir.

La *Donna serpente* è una fiaba, e si conclude come ogni fiaba che si rispetti, con tanto di nozze. Ma è una fiaba romanzata, come del resto è naturale a un autore che opera nel cuore inoltrato del Settecento, nel pieno di una cultura romanzesca.

E, segnatamente in Venezia, nel pieno di una cultura teatrale. Il termine romanzesco può servirci da mediazione tra il puro fiabesco e il puro teatrale: i punti chiave della fiaba, le stazioni terminali dei tre atti, sono anche gli archi di ponte di tre grandi capitoli d'avventura. E romanzesco, qui, può essere, nei termini della fortuna del Gozzi, assai vicino, senza ridursi a mero giuoco di parole, a romantico. In ogni caso, con la catena di mediazioni che abbiamo suggerito, possiamo bene concedere a Gozzi, come geniale, l'invenzione di un genere, la fiaba scenica.

E qui si apre un problema, al quale non è possibile, al momento, che accennare. Ed è il problema delle fonti di Gozzi.

È vero, Gozzi si è dichiarato, e ha denunciato, così in generale, i testi da cui ha attinto. Sino a poco tempo fa, potevamo dire tranquillamente, e candidamente, che *L'amore delle tre melarance* derivava dal *Pentamerone* del Basile, e così tutti hanno detto e ripetuto in effetti. Ma da un po' di tempo in qua, da pochi mesi, sappiamo che le cose sono più complicate.

Un articolo di Angelo Fabrizi, comparso in "Italianistica" (maggio-ottobre 1978), affronta il tema di *Carlo Gozzi e la tradizione popolare,* e rivela che le cose sono assai più complesse. Per intanto, riguardo alle *Melarance*. Non molto diverse sono le conclusioni, ancora inedite, cui è giunto un giovane studioso, Pasquale Mottolese, qui all'Università di Genova, a proposito del *Corvo*.

E cioè che Basile è sì la sorgente primaria, ma incrociata con altre sorgenti, rimescolata con altre acque. Per la *Donna serpente,* avanzo il puro e semplice sospetto che si tratti della fiaba forse più elaborata e, in questo senso, più originale, di Gozzi, montata su un grande accumulo di motivi, e, per dirla con Propp, di funzioni raccolte da varie parti. Ma è una ricerca ancora tutta da fare. Il carattere farraginoso, accusato tradizionalmente dalla critica, mi pare che esprima, in forma infelice e ingiusta, l'arte di collage e di composizione su cui è nata e si fonda questa fiaba scenica.

Torniamo al punto di partenza. Propp insegna che ogni fiaba impiega, potenzialmente, 31 funzioni, in un ordine dato. Non esiste fiaba al mondo, probabilmente, che incarni il modello globale: ma l'ordine delle funzioni è inalienabile. Il narratore si di-

stingue dal favolatore in quanto abbandona questa struttura di ferro, e manipola liberamente, allusivamente, in giuoco sparso, contaminando, le funzioni di partenza, anche se naturalmente non sa di operare in questo modo. Il suo arbitrio, nei confronti dell'archetipo, è la sua virtù: è la rottura di un sistema di attese, in vista, se vogliamo, di un sistema di frustrazioni. E qui non mi inoltro nella sterminata bibliografia narratologica, che poi, ai miei occhi, è piuttosto colpevole di puntare comunque sopra le attese, e di reprimere le frustrazioni. Ma è un altro discorso. Qui, per concludere, voglio soltanto osservare che la *Donna serpente* trova il centro del proprio interesse nel sistema della coppia eroica dei protagonisti. Oggettivamente parlando, al di là delle intenzioni e della coscienza specifica di Gozzi, l'abilità romantico-romanzesca del nostro autore si rivela nel puntare sopra un doppio ordine di prove, virile e femminile, paterno e materno, immortale e mortale, che distribuisce pateticamente le prestazioni tra eroe e eroina, coinvolgendoli in una catena insolubile di partecipazione avventurosa. Ma a questo punto, anche, i problemi della costruzione fiabesca cedono il passo dinanzi a quelli della costruzione drammatica.

L'ultimo suggerimento può esserci offerto da Casella, quando osservava che, a musicare la *Donna serpente,* lo induceva massimamente, "in questo argomento fantastico, quella perpetua alternativa tra tragico e comico", la quale poi, aggiungeva, gli "permetteva di tentare un teatro" sul genere "del *Flauto magico* di Mozart". Che è un bell'accostamento, e sul quale ci sarebbe da indugiare non poco. Ma quello che importa, ora, è altro, ed è che la fiaba, naturalmente, è al di là, o se si vuole al di qua, storicamente e strutturalmente, del comico e del tragico. Quella che Casella sentiva come "perpetua alternativa" è in realtà una perpetua trascendenza. Il segreto ultimo della fiaba è che essa non nasce né al riso né al pianto. È impassibile, come quella che è la sola storia vera che abbiamo a disposizione, da sempre, per sempre.

1979

LA MASCHERA E LA FIABA

Le *Melarance* gozziane impongono, per una moderna realizzazione scenica, una metamorfosi radicale, con transizione a sbalzo dal canovaccio al copione. Questa metamorfosi è, in essenza, assai più che una trasformazione. È un rovesciamento. La scrittura gozziana, per noi, è una struttura drammaturgica, accompagnata pressoché continuamente da minuziose indicazioni esecutive. È dunque una sorta di commentario interpretativo di uno spettacolo che, nel caso, ci è raccomandato in forma di racconto. L'azione ha avuto luogo, e ci viene trasmessa una sequenza di eventi teatrali, che non si riduce a narrazione schematica di una determinata vicenda (la quale, per altro, si suppone già nota e connotata, in essenza), ma ne offre un rendiconto minuzioso, che abbraccia ogni sorta di didascalie, relative ai costumi come alle scene, alla gestualità come all'eloquio. Di più, come in una apologetica cronaca recensiva, ci informa dell'esito della rappresentazione, delle reazioni del pubblico, episodio per episodio. Un esempio tipico, scelto a caso, dall'atto I:

> Aprivasi la scena alla camera del principe ipocondriaco. Questo faceto principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. Aveva a canto un tavolino, a cui s'appoggiava, carico di ampolle, di unguenti, di tazze da sputare, e d'altri arredi convenienti al suo stato. Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento della scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco, e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'uditorio.

All'estensore di un testo, occorrendo allestire il materiale verbale per la rappresentazione, tocca pertanto l'onere di per-

correre una sorta di cammino a ritroso. Muovendo da un ampio resoconto dello spettacolo, inventare, in quasi assoluta libertà, e anzi in raccomandabile licenza, una sorta di scrittura "all'improvviso", di spartito "dell'arte". E il piacere non può che nascere dalla curiosa e paradossale condizione di chi è invitato e costretto, ad un tempo, a oscillare, volendo, tra una superstiziosa fedeltà all'impianto e al dettaglio della favola fiabesca, quasi a fantasticabile calco di un modello perduto, in un'operazione di restauro devotamente integrativo, e un meccanismo di scarti e di arbitrarie divergenze, speculando, di volta in volta, sopra gli effetti di prossimità e di distanza, tra archeologia illusoria e modernizzazione allusiva, che lo spettatore può accogliere, alla fine, come un'operazione, anche meglio che metamorfica, di natura anamorfica, propriamente.

L'imperfetto del Gozzi, in questo "scenico abbozzo", che è un'"analisi riflessiva, e puntuale", stabilisce la prospettiva corretta. Non è il passato del "c'era una volta", insomma, quale si addice specialmente a una fiaba, ma il passato della messa in scena, anno 1761.

Dunque, c'era una volta una "favola fanciullesca", da Carlo Gozzi "resa scenica". E la grande invenzione di Gozzi, in effetti, riposa sopra l'identificazione di "maschera" (da commedia dell'arte) e di "funzione" (da morfologia proppiana).

Il materiale deriva "dalla più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi", con ostentata speculazione sulla "bassezza de' dialoghi, e della condotta, e de' caratteri, palesemente con artifizio avviliti". Ma le motivazioni polemiche e satiriche, che sono le matrici di questa prima tra le fiabe teatrali gozziane, e che concernevano, come è noto, Goldoni e Chiari, sono ben lontane dall'esaurire le ragioni di questa sperimentazione, anzi ne riducono, per certi riguardi, ingiustamente, la portata. È Gozzi stesso che rammenta come questa fiaba, "negli anni susseguenti alla sua prima comparsa sempre replicata", fu ovviamente spogliata, alla ripresa, "delle caricate censure a' due accennati poeti, perch'era mancata la circostanza, e il proposito". Convivono, in principio, una circostanza parodicamente intenzionata e una scoperta di straordinario rilievo. Portando la fiaba sopra un palcoscenico, sceneggiandone l'impianto, Gozzi sperimenta quella che Propp potrà descrivere come "l'ambivalenza della favola: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità, dall'altro". Che era, su un diverso terreno, se si vuole, l'ambiguità meravigliosa della commedia all'italiana. Perché la "maschera", appunto, si rendeva praticabile, infine, come cristallizzata "funzione" in racconto scenico, proprio speculando sopra il re-

pertorio, potenzialmente infinito, dell'improvvisazione verbale e gestuale. L'esaudimento delle aspettative fa corpo con la sorpresa del concreto incarnarsi del momento rappresentativo, e lo scatto improvviso della parola e dell'atto viene appunto a incarnare un'impaziente brama del lazzo preveduto, della battuta desiderata. Che è quel che accade, in altro registro, nella comunicazione orale della vicenda fiabesca, come da paradigma, presso il focolare. Quel che accadeva, cioè. E che il teatro poteva verificare. E ancora verifica, per quel tanto che del comico della commedia all'italiana sopravvive, per qualche riguardo, oggi ancora. Dico comico all'italiana, per cautela. Ma forse il comico, in generale, consiste, se volessimo mai sciogliere in fretta una simile questione, in questo incontro tra "maschera" e "funzione". Il passaggio dal canovaccio al copione aspira, allora, a non tradire del tutto, se possibile, questa dialettica originaria. Che si fonda, in primo luogo, sopra il rifiuto netto di qualunque declinazione psicologica. Non c'è "personaggio", infatti, dove c'è *"persona"*.

Se è vero quanto si è annotato sin qui, la modernità del Gozzi conservatore e reazionario, e la sua postuma fortuna, non fa mistero né problema. Perché egli scopre che teatralizzare la fiaba, nei modi indicati, significa, necessariamente, nel pieno significato della parola, comicizzarla. La fiaba spezza così, una volta per tutte, la sua radice mitica. Assai meglio dei suoi avversari, Gozzi sente che l'universo fiabesco poteva funzionare come solenne paradigma iniziatico finché era in opera una vera e propria direzione tradizionale, nella trasmissione culturale e civile. Appunto perché conservatore e reazionario, egli percepisce correttamente che questa modellizzazione è ormai entrata in una crisi irreversibile. Nasce, con evidenza, una società di autodiretti. E per godere di una parabola iniziatica, agli spettatori, che sono ormai pubblico per impresari, occorre una finzione particolare: "d'essere al foco colle vostre nonne", come si dice a conclusione del prologo delle *Melarance.* Ma la fiaba teatrale, allora, dovrà farsi, come dirà sempre Gozzi, "tragicomica", prima di risolversi, da ultimo, in "filosofica". Perché lo schema iniziatico non è perduto, ma reso, anche per questo punto, perfettamente ambivalente. Tartaglia, il tipico e topico principe malinconico, sarà, come ogni principe da storia di magia, impegnato nelle sue prove canoniche, prima di accedere alle nozze e al trono, ripercorrendo puntualmente l'itinerario segnato, a principio, dai più remoti riti perduti. Ma dovrà ripercorrerlo in degradazione, e lo spettatore ideale sarà colui che, al tempo stesso, rivive l'archetipo solenne e la sua irreparabile degradazione. Gestita come fiaba, viene così a conclusione con Gozzi anche la lunga avventura della commedia dell'arte, che tenta la sua ultima sortita.

E almeno una traccia di questa cerimonia funeraria dovrà pure conservarsi, per quel che oggi è praticabile, in copione, ancora. Proprio in magica evocazione quanto era già da tempo precipitato *ad usum infantis,* nell'anonimato folclorico, come "trattenemiento de peccerille" (per emblematico accidente, il similarchetipo delle "tre cetra" era terminale, nel *Cunto* basiliano), si reincarna, come per lieti zombi, in un estremo rosario di numeri spettacolari a uso degli ultimi zanni. Ancora uno sforzo, e la "riforma" non toccherà soltanto "maschere" e "funzioni", ma – Gozzi lo sente benissimo, e lo potrà toccare con mano – l'intiera società europea, come "rivoluzione".

Questo travestimento delle *Melarance,* in ogni caso, vuole recuperare la dimensione satirica che le ha segnate alla nascita. È evidente che il codice rappresentativo non avrà da risalire al dibattito sull'arte comica, quale poteva svilupparsi nella Venezia settecentesca, e quale si è già evocato qui, tra goldoniani e chiariani – e gozziani, alfine. Il codice che qui si è portato al centro è, di necessità quasi, quello televisivo, che non può non assumersi come norma linguistica dominante della comunicazione spettacolare. Ma è norma che va ben al di là di ogni sistema di messaggi da scena o da schermo. Perché abbraccia l'intiera esperienza immaginativa e informativa, dalla politica alla pubblicità, modellando, a tutti i livelli, la nostra percezione della realtà e le strutture della nostra fantasia, anzi rimescolandole in una sorta di inestricabile impasto. Ma il teatro, poi, non è forse il luogo primario del "bello della diretta", come suggerisce di dire precisamente il gergo televisivo? E lo specifico televisivo non è stato forse, con unanime consenso, collocato nella trasmissione "all'improvviso", nell'emissione *live,* finzionale o documentaria che sia? La fiaba gozziana, fatta copione, non può che mimare, dunque, quell'eterno canovaccio, che invalicabile soglia scenica, presiede a qualunque esperienza teatrale, comunque articolata. Ogni copione, sarebbe corretto dire, portato alla ribalta, si ricicla in canovaccio. E il canovaccio è come spontaneamente misurato, nel profondo, in termini di video. Non pare possibile organizzare un testo delle *Melarance,* oggi, senza mettere in causa, con la mediazione stessa, insieme tematica e formale, del linguaggio televisivo, la ragione critica del nostro teatro.

E qui può intervenire, a ulteriore soccorso, il recupero metrico. Pur con il ricorso, per particolari coloriture, a diverse soluzioni specifiche (e si può, all'occasione, spaziare dal sonetto alla terzina), il martelliano praticato direttamente dal Gozzi non soltanto funziona per sé come strumento straordinariamente efficace e pertinente di straniamento, ma comporta, al nostro orec-

chio, un effetto che è, ad un tempo, puerile e comico, marionettistico e filastrocchesco, e insomma, ancora una volta, fa mascheratura e favolosità. Trattabile come un ideale veicolo di ritmi e di rime elementari, può presentarsi come la forma minima, tra l'aurorale e il naturale, di un parlato in versi, che suggerisca insieme, paradossalmente, una ludicità iperartificiosa e superconvenuta, e una incontrollata e immediata spontaneità verbale.

Non occorre altro, allora, per collocarci, finalmente, nella piena condizione di un estremizzato teatro nel teatro. E se vi è forma scenica in cui chi recita può vantarsi di citare la propria parte, non di interpretarla, alienandosi totalmente nella cifra del proprio "carattere", sarà bene questa. Perché la "maschera" e la "fiaba", trascinate violentemente a contatto con la nostra attualità, la più oggidiana possibile, la più urgentemente effimera, si possono spaesare in un sistema rappresentativo in cui il "carattere", appunto, perde di colpo tutta la declinazione psicologica che appartiene al "personaggio" dell'età borghese, e riconduce, come in un violento corto circuito tra protostoria e avanguardia, tra ritualità cerimoniale e fantavanspettacolo, al nudo "tipo" della "*persona*".

2001

TRISTANO, O DELLA FINE DI UN MONDO

Quando scrive la famosa lettera a Wagner, 17 febbraio 1860, Baudelaire ignora, ovviamente, il *Tristano*. Ma si possono ritrovare, senza fatica, tratti che si è tentati di considerare assolutamente profetici. Lasciamo pure da parte quel sentire "toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre" (qui parla anche, in parte, un uomo che, come sottolinea fortemente, "*ne sait pas la musique*"). Ma quel bizzarro sentimento che Baudelaire prova, "l'orgueil et la jouissance" di lasciarsi penetrare ("pénétrer, envahir"), ricavandone una "volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer", comprova, per un verso, che la *Musique* celebrata nelle *Fleurs* è identificata, finalmente, in Wagner, e per altro che è nella sua musica che si può riconoscere, specificamente, quella droga che Baudelaire attende dall'arte dei suoni ("ces excitants qui accélérent le poüls de l'imagination"). Il tristanismo presentito, allora, se così vogliamo interpretarlo, si fonda sopra questa percezione originaria che con Wagner incomincia una dimensione allucinogena del fatto musicale. Si può scavalcare, allora, la *retorica* dell'"enlevé e dell'enlevant", in favore, soprattutto, dell'"excessif" e del "superlatif". Ma conviene, in particolare, rileggere il tratto più apertamente pittorico e cromaticamente esaltato, esaltante, che è il tratto più clamorosamente, mi sembra, prototristaniano, proprio:

> pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge represente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescences de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme.

Si attribuisca pure alle modalità letterarie tipiche di Baudelaire, alle sue strutture comunicative (e alla sua ignoranza della musica, al limite), la forma sinestetica del suo vaticinio (l'educazione di Baudelaire, conviene anche ricordarlo, a questo punto, si confessa fondata, e in esclusiva si direbbe, su "Quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven"). Ma qui pare affacciarsi, in esercizio comparativo, un'idea di *Gesamtkunstwerk,* che risulta assai più avanzata di quanto non potevano concedere i "morceaux de *Tannhauser* et de *Lohengrin"* ascoltati a Parigi (Baudelaire, del resto, scrive Tannhoeuser). È un'idea da *Tristano,* insomma.

Wagner, se oso dire, è surrealista nell'"amour fou" da "Libebestod". Si è appena riaperta la *querelle* intorno alla passione erotica come invenzione occitanica, e non è certamente questo il luogo per discuterne. In ogni caso, il nostro paradosso alla Breton permette di indicare un luogo (il luogo, forse) dove questa mitologia ideologica tocca il proprio vertice. In qualche modo, vorrei suggerire che, dopo Buñuel, non è più possibile sentire il *Tristano* se non nei termini dell'"amour fou", e cioè secondo le immagini di Buñuel, che lo ha reso effettivamente visibile. Nel '53, in Messico, aiutato dal produttore e amico Oscar Dancigers, Buñuel realizza *Abismos de pasión* (ricavandolo da *Cime tempestose*). Possiamo partire da questo episodio marginale, e ascoltare quanto racconta il regista in *Buñuel secondo Buñuel*:

> Sono sempre stato amante di Wagner, e mi sembrò che il Tristano si adattasse bene a questa storia. Andai in Europa lasciando il film montato e indicando che sarebbe stato bene usare come colonna sonora della musica di Wagner. Dancigers mi prese troppo alla lettera riguardo Wagner, e inserì la sua musica dappertutto, perfino quando nella scena c'era solo un personaggio che beveva il caffè.

Credo che abbia operato correttamente Dancigers, esagerando e prendendo Buñuel alla lettera (occorre prenderlo sempre alla lettera, anche perché, in lui, un caffè è, per certi riguardi, ogni volta, un Liebestrank). E poi conosceva perfettamente, in generale, l'ossessione wagneriana del suo uomo. Come si legge nei suoi *Sospiri estremi,* Buñuel dichiarava in effetti:

> Amavo l'opera. Mio padre mi ci portò da quando avevo tredici anni. Ho incominciato con gli italiani per finire con Wagner.

(e confessa, per inciso, due plagi melodrammatici, da *Rigoletto* e da *Tosca*). Ma il suo finire con Wagner è, in realtà, più che

precoce, e tutt'altro che terminale. Dirige Pierre Batcheff, nel '29, nel *Chien andalou* (che sarà sonorizzato, poi, e non sarà certamente accidentale, con il *Tristano*), che è il suo primo film, e ricorda, tra l'altro:

> Eravamo solo in cinque o sei, sul set. Gli attori non sapevano niente di quello che facevano. Dicevo per esempio a Batcheff: "Guarda dalla finestra come se stessi ascoltando una musica di Wagner. Mettici ancora più pathos". Ma lui non sapeva cosa stesse guardando, vedendo.

Forse, se le narrazioni di Buñuel e di Dalí (che sono da integrare, se non forse da correggere, con le reazioni di Lorca) sono vere, nemmeno Buñuel sapeva esattamente che cosa stesse guardando, dalla finestra, il suo protagonista.

Oggi lo possiamo sapere con precisione. Ma è chiaro comunque che Buñuel inventa una visione patetica, e piuttosto patologica, alla Wagner, che va al di là di qualunque singola scena. E questa visione percorre tutta l'opera di Buñuel, sino all'estremo capolavoro del '77, non soltanto negli sguardi visionari dei suoi attori, ben inteso, ma nello sguardo del regista, prima di tutto. E Buñuel dichiara, ancora, in effetti:

> Ho adorato Wagner e mi sono servito della sua musica in parecchi film, dal primo (*Un chien andalou*) all'ultimo (*Cet obscur objet du désir*). Lo conoscevo abbastanza bene. Una delle grandi tristezze di questi residui di vita è non poter più udire la musica,

spiega il vecchio regista a Jean-Claude Carrière.

> Da molto tempo, da più di vent'anni, il mio orecchio non può più distinguere le note – come se le lettere si scambiassero tra loro in un testo scritto, rendendo confusa la lettura. Se qualche miracolo potesse ridarmi questa facoltà, la mia vecchiaia sarebbe salva, la musica mi sembrerebbe una morfina dolcissima su cui scivolare quasi senza scosse fino alla morte.

Ma sarebbe un errore connettere, congiunturalmente, alla senilità, sorda di Buñuel, la morfinofilia qui attestata. In verità stiamo ritornando, per altra via, agli eccitanti e al parossismo proclamati già, in diverso registro, da Baudelaire.

Wagner come droga è, in prima istanza, s'intende, il Wagner del *Tristano*. La decifrazione più limpida, ovviamente, si ha nel secondo film di Buñuel (e Dalí), nell'*Age d'or*, in tutto il grande

episodio dell'idillio impossibile e del concerto interrotto nel giardino, con Gaston Modot e Lya Lys.

A Wagner, e al *Tristano,* Buñuel arriva attraversando tutto il registro dei musicisti a lui cari, da Mendelssohn a Mozart, da Beethoven a Debussy (e prima di approdare al grande finale da Sade, tra i famosi tamburi di Calanda e uno spaesato paso doble). È la sequenza in cui, inseparabilmente, l'infinità del desiderio è celebrata e derisa, portata davvero al parossismo estatico del delirio e spietatamente demistificata, portando in luce, con rude crudeltà, l'impossibilità di tragico dei moderni, la rivelazione del tragico nella farsa, e dunque l'"amour fou" nel "fou rire".

Non è affatto un caso che il direttore d'orchestra intervenga in terzo tra gli amanti. È da trascrivere almeno, dal "decoupage" originario, qualche passaggio, dal n. 211 e da quelli immediatamente successivi:

> L'orchestre jouant, vu par le chef. Ils en sont au passage de la mort, de "Tristan et Yseult". Il sera nécessaire que l'orchestre se trouve à ce moment en mesure de répéter incessamment les mesures précédentes si, par hasard, le métrage du film employé pour tourner les scènes d'amour précédentes était plus important que celui correspondant pour enregistrer la mort de Tristan et d'Yseult (...). Subitement le chef, tenant sa baguette en haut, la jette et se met à sangloter en portant les mains à son visage. Presque immédiatement il abandonne son pupitre et d'un pas précipité, sans cesser de pleurer, il sort du champ dans la direction de l'allée qui s'ouvre entre les fauteuils (...). Le chef, une fois arrêté, écarte légèrement les mains de son visage et, à travers ses larmes, lance un regard de désespoir au groupe formé par les amants. La jeune fille entre dans le champ, se jetant dans ses bras, très emue, plus engoissée que jamais et appuyant convulsivement sa tête sur la poitrine du chef...

Nel manifesto dei surrealisti, scritto a difesa dell'*Age d'or,* si legge che "le problème de la faillite des sentiments, intimement lié à celui du capitalisme, n'est pas encore résolu".

La storia del tristanismo, veramente, va dai presentimenti di Baudelaire alla decifrazione di Buñuel. Ma ormai non c'è che rinviare, nel manifesto da cui abbiamo citato, al paragrafo che ha per titolo "L'instinct sexuel et l'instinct de mort".

C'è un solo luogo, salvo errore, in cui Freud discorre, nei suoi studi, del *Tristano*. È in una nota della celebre analisi del caso Schreber, quando osserva come l'idea di fine del mondo e di catastrofe universale compaiano, assai frequentemente, nella fase acuta della paranoia. Ma aggiunge, appunto in margine,

che si dà un'altra forma di questa fantasia, e con diversa motivazione, al culmine dell'estasi amorosa, e ne è esempio, e forse si dovrebbe dire modello (precisamente, modello culturale, paradigma ideologico), il *Tristano* di Wagner. L'oggetto amoroso, in questo caso, "assorbe tutti gli investimenti libidici diretti verso il mondo esterno".

Nel giusto mezzo, tra Baudelaire e Buñuel, si pone, però, Nietzsche. E non sarà sconveniente, al riguardo, rifarsi a una meditazione di Jung, nei suoi *Tipi psicologici*:

> A mio giudizio è significativo per la nostra psicologia che alle soglie dell'età contemporanea si trovino due spiriti che dovevano esercitare una profonda influenza sui cuori e sulle menti della giovane generazione: Wagner e Nietzsche. Un apologeta dell'amore, il primo, che nella sua musica fece risonare l'intera gamma sentimentale, da Tristano giù giù fino alla passione incestuosa e da Tristano in su fino alla più alta spiritualità del Gral; un apologeta della potenza e della trionfante volontà dell'individuo il secondo (...). Wagner spezza i lacci che soffocavano l'amore, Nietzsche infrange le "tavole dei valori" che restringono l'individualità. Essi tendono a una meta analoga, ma danno vita a un dissidio insanabile: giacché là dove è l'amore, non domina la potenza del singolo, e là dove è la potenza del singolo, non regna l'amore.

Freud scrive nel '10, Jung nel '21. La nostra tipologia è profondamente mutata, in ambito psicologico e analitico. È con Buñuel che si incomincia a intendere chiaramente, per il caso *Tristano,* che non è affrontabile in termine di fine del mondo, ma di fine di un mondo. E il problema, come si è letto, storicamente discorrendo, "n'est pas encore résolu".

1998

IL VAUDEVILLE TRAGICO

Quando ho accolto questa proposta l'argomento si presentava un po' diversamente perché era *Il mondo e la sua anima, modernità di Čechov*. Allora mi sembrava che il mio discorso poteva riuscire pertinente: mi era accaduto – come spettatore particolarmente – di pormi la questione, in che senso Čechov possa essere uomo del nostro tempo e della modernità, qualcuno che ha aperto davvero le strade dell'esperienza moderna. Poi il tema dell'*anima del mondo* ha preso il sopravvento nella versione finale ma con la stessa sfacciataggine ho colto ugualmente e tenacemente l'idea di poter affrontare la questione del *vaudeville tragico*. Per me si tratta di una specie di autocitazione nel senso che molti anni fa, nel '77, con questo titolo, ebbi l'occasione di recensire una realizzazione di *Zio Vanja* allo Stabile di Torino – per un certo periodo di tempo, un paio di anni circa, facevo il cronista teatrale – con la regia di Mario Missiroli; e avevo posto, mi ero posto, un paio di problemi che forse possono essere utili per tornare al problema del modo in cui ne *Il gabbiano* si pone la tematica dell'*anima del mondo* e da cui muove precisamente, con richiamo netto all'esperienza genovese, la nostra tematica.

Quello che mi interessava all'epoca erano particolarmente due punti. Il primo era quello della insistenza che si è sempre posta, con soluzioni, assai differenziate, di fronte ai richiami replicati varie volte da Čechov al *vaudeville,* come genere al quale egli intendeva fare riferimento, e le distanze che egli voleva prendere rispetto alla drammatizzazione di carattere più patetico, intimistico, elegiaco, sofferto, alla quale vedeva in qualche modo sottoposti i propri testi. C'è in particolare una lettera famosa alla moglie, in cui mostra esplicite riserve nei confronti della stessa realizzazione di Stanislavskij e della drammaticità con cui *Il giardino dei ciliegi,* particolarmente, veniva posto in

scena. Allora mi interrogai, come sarà accaduto a tanti evidentemente, su cosa si poteva intendere da parte di Čechov con questa accentuazione posta verso il *vaudeville,* con questa spinta verso una tonalità in qualche modo leggera; e negli anni '70 la spinta fondamentale di alcune realizzazioni teatrali che mi toccò di vedere, era quella di prendere davvero alla lettera e portare all'estreme conseguenze un Čechov autore di *vaudeville,* puntando molto sopra la comicità e su un Čechov – diciamo così – "da ridere" che mi lasciava perplesso. Čechov era un autore evidentemente di molti scherzi teatrali e nella stessa posizione narrativa, la sua partenza da testi di *feuilleton* di carattere satirico, critico, pieni di ironia, pieni di gioco che fondavano poi la sua narrativa – pur con tante modificazioni nel tempo – poteva apparire una giustificazione, se non una motivazione molto seria per spingere in questa direzione. Ma naturalmente le cose venivano a prendere ben altro peso quando non si trattava di scherzi o monologhi čechoviani, ma quando si trattava di *Zio Vanja,* de *Il gabbiano,* delle *Tre sorelle,* de *Il giardino dei ciliegi* cioè dei testi ai quali facciamo prima di tutto riferimento quando pensiamo al grande Čechov.

La versione di Missiroli era spinta invece verso una comicizzazione netta, si trattava di far ridere; e nella recensione che io scrissi allora non facevo, credo, questa osservazione – ma oggi, con il senno di poi, forse aggiungerei a esplicazione di questa spinta e di questo *vaudevillamento,* se posso usare questa parola, di Čechov, un diverso modo anche di fruire del teatro e di percepire le azioni sceniche e i toni scenici, dovuti al diffondersi di un modello televisivo e di rispondere a una certa richiesta di teatro "del divertimento" che premeva fortemente allora in una linea che si è venuta, mi pare si possa dire chiaramente, aggravando assai nel tempo.

Allora polemizzavo un poco contro quel momento in cui sempre più terribilmente sul serio era stata presa questa dichiarazione di Čechov – "terribilmente sul serio" era detto appunto ironicamente –: "cercando leggerezza di tocco, respingendo declinazioni e declamazione tragica, optando per la commedia, liquidato ogni patetismo, licenziata l'elegia", dicevo allora, "bruciati i silenzi e i murmuri tutto si è fatto spigoloso, spiritoso, tagliente. Proibito emozionarsi e palpitare: piuttosto, si rida". E, dicevo, tutto questo aveva rappresentato anche notoriamente una sorta di "reazione benefica" anche se unilaterale perché, altro è puntare sopra una netta direzione comica, altro è porsi invece il problema. Čechov rappresenta uno dei grandi momenti di consapevolezza dell'orizzonte della cultura occidentale, diciamo largamente romantico-borghese, dell'impossibilità del tragico. La tragedia muore con l'*ancien régime,*

con gli *anciens régimes,* il mondo borghese è incapace per sé di tragedia e nasce quello che noi chiamiamo dramma. C'è proprio una svolta molto netta, il mondo tragico è un mondo gerarchico, monarchico-nobiliare, un mondo in qualche modo feudale, la tragedia richiede agio, ozio, disposizioni metafisiche disincantate; l'avvento del mondo borghese come mondo della prosa porta al dramma, che è tutt'altra cosa, e che nasce proprio da questa impossibilità del tragico.

Ora Čechov, a mio parere, è tra coloro che con maggiore consapevolezza, riallacciandosi ad anticipazioni molto forti, della cultura russa, cerca – proprio in una declinazione di tipo *vaudevillistico* attraverso giochi satirici, ironici, disperati per altro – di – usiamo questa espressione paradossale – servirsi del comico a fini tragici.

A quell'epoca ricordo che nel programma di sala dello Stabile di Torino c'era una serie di osservazioni, intorno al modo di tradurre la parola *čudàk,* la traduzione di Ripellino era "bislacco", altrove si traduce "originale", "stravagante", "maniaco". Io suggerivo di insistere sopra questa tematica della "bislaccheria" considerando che i grandi testi di Čechov – o nei grandi testi, i grandi momenti, quello che tenderei a dire è il vero Čechov, o a me appariva tale, – il Čechov moderno giustappunto, era il Čechov della bislaccheria e la bislaccheria non è comicità.

Allora proponevo una diagnosi che mi pareva conveniente anche alla qualità medica di Čechov: Čechov come colui che coglie nella posizione isterica, il modo di riportare al tragico ma servendosi di elementi estremamente provocatori e *vaudevilleschi,* appunto.

La seconda cosa che sottolineavo allora è un altro tema capitale di Čechov, è quello che è stato definito il "falso dialogo": nella strategia dei grandi testi e soprattutto nei grandi momenti dei grandi testi, non ci sono in sostanza che monologhi che si incrociano; ci sono i grandi monologhi čechoviani ma in qualche modo questi personaggi bislacchi, molto lontani da ogni fusione spirituale e materiale – per usare appunto la tematica del convegno – molto lontani dall'inserirsi realmente in un'*anima del mondo* di fusione e di partecipazione, aprivano la strada a una diagnosi di quello che poi nel tempo si sarebbe chiamata l'"incomunicabilità", nel gergo moderno in qualche modo l'"alienazione".

Ognuno vive il proprio isterismo, elabora i propri monologhi con una tessitura estremamente abile, un giro di ritorni estremamente articolato, e ogni comunicazione è di tipo equivoco perché ognuno vive la propria ossessione, appunto, istericamente. E la grandezza del dialogo čechoviano è proprio questo "fal-

so dialogo". Ci saranno così due direzioni, a mio parere: questo della versione tragica di elementi che potrebbero essere comici e l'incrocio dei monologhi come tessuto costruttivo, che non dico che Čechov inventi, ma che Čechov porta a una tale radicalizzazione e perfezione strutturale da poter essere poi riguardato, chiaramente, come un punto di svolta, quello che apre il moderno, anche quasi nel senso letterale della parola, tra chiusura di secolo ed inizio del '900.

Gli antieroi čechoviani possono allora, mi sembrava, collegarsi a un modello molto radicato nella cultura russa com'è proprio l'uomo del "sottosuolo", per dirla alla Dostoevskij, che è già chiaramente l'uomo nevrotico ma in un senso meno diagnosticato con esattezza; è l'uomo malato, per ricordare l'attacco famoso delle *Memorie del sottosuolo,* l'uomo maligno che si autodiagnostica già medicalmente come colui al quale probabilmente fa male il fegato. Questo s'innesta, mi pareva molto bene, in una situazione culturale, quella appunto tra fine '800 e primo '900, quando tutta la tematica psicologica ma anche sociale, ideologica, punta proprio sul problema dell'isteria: è tra Charcot e Freud, per dirla in termini molto brevi, che fa perno proprio come svolta culturale, come prospettiva culturale, questa nascita dell'uomo "bislacco" sopra una tradizione in qualche modo, dicevo, già consolidata. Allora il *vaudeville* può diventare veramente la strada – questo credo fosse nelle intenzioni di Čechov – per puntare sopra una sorta di *fou rire*, isteroide appunto, che non è un riso comico ma un riso da vero folle, proprio più etimologicamente da trattarsi che non secondo l'uso corrente. E a mio parere questo vale in due direzioni: sia in quella di tematiche che prese per sé risulterebbero patetiche: l'ossessione della memoria e il modo di guardare e recuperare il passato – che è un passato totalmente frantumato, oscillante tra orrori memoriali e *pathos* invece del distacco – c'è una manipolazione costante, sempre nei grandi eroi nei grandi momenti, per cui di fronte a ciò che è stato si cerca di ricostruirlo, ma attraverso questo monologare continuamente frantumato e che solo una recitazione di tipo isterico mi pare renda capace. Ma, e qui vengo al punto e concludo, se il "bislacco" diventa davvero la chiave di quello che nell'età moderna si chiamerebbe il "grottesco" – per tanti riguardi penso al grottesco espressionista – penso, per nominare due autori italiani coevi, al modo in cui le stesse tematiche sono, ciascuno a suo modo naturalmente, affrontate presso Svevo o presso Pirandello, due autori, oserei dire, squisitamente isteroidi come strategia costruttiva. Ma su questa strada si va innanzi e si arriva ai giorni nostri, penso agli effetti, sempre tra molte virgolette, "comici" utilizzati in direzione tragica da Kafka – come sempre più si è ve-

nuto insistendo da qualche decennio nelle indagini –, fino a Beckett, e oltre.

A questo punto, e su questo vorrei concludere, vorrei venire al momento čechoviano dell'anima del mondo quale compare ne *Il gabbiano*. È da prendere sul serio? O è un atteggiamento isterico, come avviene in tutte le prospettive di futuro? Qualunque cosa pensasse Čechov personalmente, l'entusiasmo per il lavoro, verso un mondo migliore, più naturale ecologismo čechoviano compreso; "lavoreremo", "faremo", "il mondo sarà meraviglioso", "il futuro, stiamo operando per quello": sono per solito – anche in realizzazioni eccellenti interpretate molto in senso patetico – la "voce dell'autore". Qual è però il "portatore normale" di queste cose? Se prendiamo l'esempio che è stato offerto ancora l'altra sera, cioè quello anche estremo in tutti i sensi de *Il giardino dei ciliegi,* sono davvero gli eterni studenti che vivono di questo, e l'assumerlo seriamente, non tradurlo in termini di *vaudeville,* significa pensare che nel teatro čechoviano ci sia una voce d'autore che si incarna, e che probabilmente nasce anche da molte riflessioni, di cui l'uomo Čechov partecipava, l'uomo serio quant'altro mai. Ho molti sospetti invece, personalmente – e mi piacerebbe essere un "čechovologo" per aver modo di approfondire queste cose, e non posso che dirle come dubbio e sospetto –, che siano dei personaggi che istericamente sognano inutilmente un futuro e che sono esposti a quell'angoscioso riso a cui dovrebbe rispondere, angoscioso, lo spettatore e non per abbandonarsi già al dileggio. Ma non c'è niente di più angoscioso naturalmente, di essere messi in presenza di un personaggio "isteroide" che dice cose che in altro contesto potrebbero apparire estremamente partecipabili – esattamente come sul piano memoriale le angoscie o l'estasi del passato – e che invece sono assolutamente e ferocemente straniate. Allora io vorrei ricordare, proprio poiché tutto parte da *Il gabbiano* quanto a tematica dell'*anima del mondo* e, giustamente, a celebrazione dell'idea del medico Dorn – i medici di Čechov troppo pericolosamente pensati come il medico Čechov – che Čechov strania la propria eventuale visione, la propria idea costruttiva, sottoponendola a un trattamento assolutamente critico; nessuno forse tra i grandi autori moderni, salvo a indicare proprio questa linea dell'isterismo, è stato tanto crudele verso cose alle quali in qualche modo partecipava ma da cui prendeva estremamente le distanze. Quando Dorn enuncia il principio, la città evocata è Genova: "[...] alla sera esci dall'albergo, tutta la strada rigurgita di gente. Poi te ne vai a zonzo senza una meta, di qua, di là, a zig-zag, tra quella folla; vivi della sua vita, ti fondi completamente con essa, e cominci a credere che sia realmente possibile una sola anima universale, simi-

le a quella che un giorno Nina Zarèčnaja personificava nel vostro lavoro".* Perché sta parlando precisamente a Kostja, cioè all'autore di quel testo drammatico, nel famoso primo atto di teatro nel teatro, dove appunto si rappresenta il testo, e si ha l'urto tra l'autore drammatico e la madre, su cui si fonda la costruzione de *Il gabbiano* fino al suicidio terminale. Occorre dire che la madre ha ragione quando denuncia come decadente, come derisibile, come assolutamente degradato, quell'orribile pezzo, che viene posto in scena e in cui il medico riconosce invece il germe di quell'*anima del mondo* entro cui sarebbe auspicabile immergersi.

Quando la rappresentazione incomincia Kostja dice: "Io comincio. [Dà alcuni colpi con un bastoncino e declama a voce alta]. O voi, venerabili, antiche ombre, che di notte aleggiate su questo lago, addormentateci e fateci sognare ciò che avverrà fra duecentomila anni!". Sorin dice: "Fra duecentomila anni non ci sarà più nulla". E l'autore: "Appunto: cerchiamo di rappresentarci questo nulla". La madre, ferocemente e in questo caso sagacemente, dice: "Va bene. Noi dormiamo".** A questo punto attacca l'orribile pezzo di teatro che approda a: "La comune anima dell'universo sono io... io". È un passo molto noto, ma qualche richiamo è utile farlo: "In me c'è l'anima di Alessandro il Grande, di Cesare, di Shakespeare, di Napoleone come dell'ultima sanguisuga. In me la coscienza umana si è fusa con gli istinti degli animali; io ricordo tutto, tutto, tutto, e in me io rivivo ogni vita". A questo punto "appaiono i fuochi fatui". Nina dice recitando: "Una volta ogni cento anni io disserro le labbra per parlare, la mia voce risuona tristemente in questo deserto e nessuno l'ascolta...". Evoca il combattimento con Satana, e i momenti in cui "materia e spirito si fonderanno in una sublime armonia e verrà il regno della volontà universale".***

L'*anima del mondo* in Čechov, se sto a *Il gabbiano,* è veramente ciò da cui Čechov prende il massimo di distanza. E proprio il falso teatro, che vorrebbe respingere – attraverso invece l'assunzione di un teatro assolutamente desolante, perché c'è un chiaro programma di rinnovamento – permette quel gioco incredibile di teatro nel teatro, per cui chi ha ragione in sostanza è la madre, che invece per oblique ragioni non comprende il figlio, non comprende la sua vocazione, ma quella evocazione è altrettanto orrenda quanto l'incapacità di comunicazione che esiste nella madre.

* A.P. Čechov, *Racconti e Teatro,* Sansoni editore, Firenze 1977, p. 1236.
** Ivi, pp. 1220-1221.
*** Ivi, p. 1221.

Un teatro dell'isterismo è la grandezza di Čechov, è la sua radice moderna, è ciò a cui meglio possiamo partecipare e che richiede, secondo me, presso le regie e l'interpretazione degli attori čechoviani, una difficoltà come forse non c'è altro autore moderno che possa proporre.

2004

I SEGRETI DELLA GIARA

Incominciamo con Verdi, non soltanto e non tanto perché questo è anno per eccellenza verdiano, ma perché, attraverso una svelta testimonianza in materia, otteniamo, di scorcio, una prospettiva agevole e praticabile per un miniritratto – anzi, un miniautoritratto, ovviamente – di Alfredo Casella. Dunque, *Segreti della giara,* p. 153. Mi sia permesso ricordare, preliminarmente, però, che questi *Segreti,* datati, nell'ultima pagina, Berlino-Dahlem, "il dì 10 novembre 1938-XVII", si aprono con una dedicatoria "all'eccellenza Giuseppe Bottai" ("all'uomo di stato, all'amico carissimo che 'volle' questo libro, per devota ammirazione e per grata amicizia") e con un'*Avvertenza al lettore,* entrambe datate da Roma, gennaio 1939 – ma il volume è poi stampato, presso Sansoni, secondo tomo della collana "Documenti e testimonianze", nel 1941.

Scrive Casella, dunque:

> Nell'estate del 1913, scrissi un articolo su Giuseppe Verdi il quale era totalmente scemo

(scemo era l'articolo, sarà bene avvertire, non già Verdi – ma la scrittura caselliana ha di queste trascuratezze, talvolta)

> (debbo dire che alcuni anni prima ne avevo pubblicato uno altrettanto deplorevole su Beethoven che mi pareva fosse ... in ribasso).

(Per inciso, aggiungo che Casella narra, a p. 152, come soltanto per un paio di anni, 1913-1914, abbia esercitato la professione di "critico musicale" per "L'homme libre" di Clemenceau, trovandosi però a disagio nei panni di fabbricatore di qualche "*reportage* musicale", e dimettendosi in breve, di conseguenza, "perché non era quello un mestiere che mi andasse a genio").

Scriveva Casella, 8 settembre 1913:

> Il ne faudrait point mettre Rossini et Bellini dans le même sac que Donizetti et Verdi. Une différence capitale les sépare: c'est que, malgré d'immenses défauts, les deux premiers étaient des *musiciens,* et les autres des *hommes d'affaires.* Cela est vrai sourtout pour Verdi, lequel sut tirer un parti étonnant des opportunités politiques. Il parvint, en flattant le mauvais goût bourgeois le plus bas et grossier (et non point en ...primant les aspirations libertaires d'une nation opprimée) à acquérir une popularité formidable. Il parut ainsi un héros: en réalité il fut nefaste. D'ailleurs il se vit condamné, de son vivant, à la peine la plus cruelle dont un artiste puisse être frappé: il assista à l'effrondrement et à la disparition de presque toute son oeuvre. Une demi-douzaine d'opéras à peine, lui auront survécu de peu. Et ce fut justice.

E scrive poi, nei *Segreti*:

> Debbo qui aggiungere qualche chiarimento su una mia posizione spirituale di allora, la quale è stata in seguito abbondantemente sfruttata dai miei nemici, persino in tempi recentissimi.

(Molto vi sarebbe da dire intorno alle lamentazioni di Casella, che si proclama replicatamente calunniato, in infinite occasioni, da avversari malevoli di vario genere, sino a poter suscitare qualche legittimo sospetto di una autorizzabile diagnosi, al di là degli eventi concreti, di mania di persecuzione – ma è meglio, per ora, proseguire nella lettura).

> Durante la mia vita artistica, ho mutato assai poco gusti ed opinioni. Le ammirazioni fondamentali, quelle della mia infanzia, sono rimaste incrollabili e Bach, Haendel, D. Scarlatti, Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin, Wagner (quest'ultimo forse in minor misura) mi sono oggi come allora necessari nella vita quotidiana dell'arte. Altre figure, che mi apparvero in passato esageratamente grandi (Franck, oppure Rimski, ad esempio) si sono ridotte alle loro giuste proporzioni. Rossini fu per me oggetto di viva adorazione sin dai primi anni. In un solo caso ho radicalmente capovolto la mia opinione, ed è appunto quello di Verdi. Debbo aggiungere che per lunghissimo tempo ne ignorai le maggiori creazioni. Come ho già detto

(e qui Casella rinvia a diversi passaggi delle sezioni iniziali di queste sue memorie),

> ebbi dai miei genitori una educazione prevalentemente strumentale e conobbi nei primi anni pochissima musica melodrammatica. Più tardi, quando ebbi occasione di avvicinarmi al teatro verdiano,

> questo mi accadde all'estero, e più precisamente a Parigi dove si davano pessime edizioni di *Aida, Rigoletto, Traviata* oppure *Trovatore*. La sola opera di Verdi che mi piacque subito fu il *Falstaff,* ma probabilmente perché ebbi la fortuna di ascoltarlo con Maurel come protagonista. D'altra parte, l'epoca nella quale vivevo era stata tutta plasmata da uno spirito che proveniva dal wagnerismo e quindi ostilissimo al melodramma italiano (in Italia si attraversò del resto, nel primo quarto di questo secolo

(quel secolo, ormai, per noi, cioè il Novecento),

> analoga crisi), e vivevo in un ambiente ben diverso da quello odierno, dove di Verdi non si parlava affatto oppure si ammettevano al massimo *Otello* e *Falstaff*.

Mi concedo una nuova interruzione, per segnalare soltanto, come avevo preavvertito, che queste confessioni di un antiverdiano pentito e contrito (per dirla proprio in falstaffese) ci hanno concesso, sin qui, di gettare uno sguardo, veloce ma decisivo, sull'intiera formazione del gusto di Casella, e sopra alcuni passaggi fondamentali della sua maturazione. Saltiamo un momento alla p. 242. Siamo al 1928, e Casella prende a discorrere della sua prima opera (cui seguirà soltanto la *Favola d'Orfeo,* 1932, opera "da camera", del resto, in un atto):

> Negli ultimi mesi del 1928 mi accinsi ad un grande lavoro: la composizione dell'opera *La donna serpente*. Come si è già veduto nel corso di questo libro

(e in parte, anche, di questo mio intervento),

> la mia prima educazione musicale era stata pressoché esclusivamente sinfonica e cameristica

(come sinfonica e cameristica sarà "pressoché esclusivamente" anche la sua produzione artistica, trascrizioni e revisioni comprese – e quell'educazione non spiega soltanto i generi di una tale produzione, ma i problemi ai quali intende rispondere, la tradizione alla quale intende richiamarsi, l'innovazione di cui si fa portatrice – insomma, spiega "pressoché" totalmente la figura e l'opera di Casella).

E Casella così prosegue, p. 242 ancora:

> Il teatro – cosa veramente singolare a quei tempi in Italia – non aveva praticamente esercitato nessuna influenza sulla mia formazione artistica. Né, durante il periodo parigino

(gli anni cioè, 1896-1915),

> si può dire che il melodramma mi interessasse quanto la musica non teatrale, eccezione fatta per alcuni capolavori di Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, *Falstaff, Carmen* e *Pelléas*. L'interesse prima ed un vero amore poi per il teatro, dovevano nascere in me dopo il mio ritorno in patria. E fu così che lentamente si formò in me il desiderio di avvicinarmi a mia volta (ultimo fra i musicisti italiani della mia generazione) al grande problema dell'opera. Era però evidente che il mio temperamento, la mia precedente arte, i miei gusti e la mia cultura infine, mi avrebbero inevitabilmente orientato verso un teatro anti-verista non solo ed antiwagneriano, ma anche decisamente anti-romantico, un teatro che avrebbe avuto le sue basi nel *Falstaff* ed in Rossini, Mozart, Händel e magari Monteverdi. Avevo ormai 45 anni ed il problema dell'opera era maturo nella mia coscienza e nella mia preparazione. Ricordavo che Brahms non volle attaccarsi alla sinfonia prima della medesima età, tanto egli sentiva in sé la grandezza dell'impegno da assumersi. Parimenti io non mi considerai pronto prima di quell'età per affrontare il problema – più arduo ancora – dell'opera in musica.

E qui non sarà vano rilevare che l'opera in musica, per Casella, è insieme cosa troppo inferiore, almeno nella sua forma melodrammatica, per riuscire degna di autentico interesse, e insieme troppo ardua e complessa per essere affrontata prima di un'età più che matura. Ma qui molto vi sarebbe anche da aggiungere intorno a un altro aspetto capitale della carriera di Casella, che dopo una lunga esperienza di pianista e di direttore d'orchestra, tardi accede alla composizione, e ancora più tardi, molto più tardi, a una piena adesione ai suoi stessi risultati creativi. *Segreti,* p. 203:

> Era destino che io dovessi rappresentare una figura di compositore eccessivamente tardivo e che solamente colla quarantina dovessi entrare nella fase di completa realizzazione di quanto avevo così faticosamente cercato per tanti anni.

Casella, in effetti, scrive che di tutti i lavori composti sino al 1920, i soli vitali, per lui, erano l'*Elegia eroica* e *A notte alta* – che il suo apprendistato si conclude, appunto nel '20, con i *Cinque pezzi* per quartetto d'archi – che la sua prima autentica e rappresentativa composizione sono gli *Undici pezzi infantili* per pianoforte, dello stesso 1920 – che a questi segue una deliberata e meditata pausa di inazione creativa, riprendendo egli a comporre "non senza una certa commossa cautela" soltanto nel 1923, a Asolo ("il grazioso paesello veneto ove riposa Eleonora Duse e dove abita G. Francesco Malipiero"), così da produrre "in poche settimane le *Tre canzoni trecentesche,* le *Quattro favole di Trilus-*

sa, La sera fiesolana e due altre liriche". Casella afferma, più precisamente:

> Di questo gruppo di dieci liriche, sono indubbiamente le *trecentesche* quelle dove meglio si afferma la mia definitiva personalità e nelle quali è raggiunta quella trasparenza classica che avevo appreso pochi mesi prima dalle mie osservazioni toscane.

E in effetti, in quella primavera del '23, Casella, ritornato in Italia da una *tournée* concertistica negli Stati Uniti, fece un viaggio in Toscana,

> paese che conoscevo malissimo e che mi lasciò una enorme impressione non solo per la sua arte (della quale avevo ovviamente profonda conoscenza), ma ancora e soprattutto per la sua mirabile natura, la quale mi fece capire tante cose e dalla quale appresi definitivamente che l'italiano non poteva in nessun caso essere impressionista e che la chiarezza trasparente di quel paesaggio era quella stessa dell'arte nostra.

Qui non occorre sottolineare che il Casella che così scrive, scrive sul finire degli anni '30, e così rilegge la propria vicenda, alla luce del suo ritorno all'ordine, e della sua conversione al suo particolare classicismo, e per effetto, se stiamo alla sua propria testimonianza, di una sorta (se così possiamo dire) di risciacquo in Arno, e in non so quanti ruscelletti di Toscana, dei suoi panni pentagrammatici. Si potranno rimpiangere la *Sonatina* e i *Pupazzetti* 1916, volendo, ma il punto, forse, non è questo. È che Casella, pur volendo fortissimamente un suo classicismo, e un suo stile nazionale, non va dimenticato, è pure l'uomo che, in questi medesimi *Segreti,* che escono, occorre rammentarlo sempre, nel '41, afferma, in conclusione, tra l'altro (p. 309):

> Dal '70 in poi, l'Italia non ha avuto che correnti artistiche ristrette. Troppa è ancora da noi l'indifferenza (che tende nuovamente ad aggravarsi) per quello che avviene altrove, indifferenza che viene pericolosamente confusa come amore della tradizione. Il futurismo, la *Voce, Lacerba, Valori plastici,* la "C.D.N.M."

(che è la Corporazione delle Nuove Musiche, si capisce),

> sono questi i tentativi maggiori dell'ultimo quarto di secolo per sprovincializzare la nostra arte.

Dove la cronologia è un po' approssimativa, ma pazienza. E Casella comunque, ancora, polemizzando con coloro che vedono nella "musica cosiddetta moderna" un preteso stile "interna-

zionale", in cui tutte tali musiche "moderne" si clonerebbero in una indistinta maniera, come in "una specie di *esperanto* ovunque identico", scrive:

> La parola "europeismo" è di recente coniazione

(anche questo non è vero, ma anche questo importa poco, adesso),

> ma è già entrata nell'uso corrente della polemica, tentando taluna gente di creare un equivoco fra questa parola e l'internazionalismo "*standard*" che è una cosa alquanto diversa. Questa volta ancora, la migliore intelligenza nazionale si trova di fronte la mediocrità che tenta di isolare il pensiero italiano e di creare un'atmosfera di diffidenza e di disprezzo verso la cultura straniera, instaurando per lo spirito una "autarchia" simile a quella delle materia prime. Mentre invece è oggi il momento di aprire i confini e di assumere finalmente il nostro posto di creazione e di tendenza entro il grande travaglio della cultura europea. È evidente dunque come la confusione che si vorrebbe fare fra europeismo ed internazionalismo sia un nuovo tentativo interessato di limitare il nostro pensiero italiano e di chiudere le porte alla migliore parte della cultura straniera.

E qui non occorre certo evocare il lungo apostolato di Casella per l'opera di Stravinskij, di Schönberg, di Ravel, come le sue professioni di fede per Petrassi e Dallapiccola, e la lotta fermissima (1932) contro il neoromanticismo di Respighi e Mulè, di Pizzetti e Zandonai, di Toni e Pick-Mangiagalli, e altri di simile orientamento neoprovinciale.

Del resto, nel '38, Casella poteva scrivere, ancora:

> Il carattere polemicamente anti-romantico assunto dalla migliore arte europea del dopoguerra ha recato con sé, come immediata conseguenza, una aspirazione generale verso un nuovo ordine, il quale ebbe tuttavia la sfortuna, almeno in origine, di essere chiamato "neoclassicismo". L'apparizione di questa tendenza coincise con quella della ripresa – che ad un certo momento dilagò ovunque – di antiche forme pre-romantiche quali *Partite, Toccate, Passacaglie, Ricercati, Concerto grossi* ecc. Oggi che quel periodo polemico è già lontano, è facile lo scorgere quanto vi fosse di artificioso e di accademico in questa mentalità la quale in troppi casi dava opere che non si innalzavano al di sopra della pura esercitazione oppure imitazione stilistica.

Il ritorno all'ordine, in Casella, non volle essere affatto, superata una fase di mero tatticismo polemico, un ritorno neoclassico. Fu, almeno in più matura strategia, il rifiuto, non solamente della stagione impressionistica e espressionistica, ma, come egli

diceva, dell'"arte-sfogo, l'arte autobiografica, l'arte impura, insomma", in ferma opposizione contro la stanca *silhouette* dell'artista romantico, rivendicando, se occorreva, una sobria decenza artigianale, e persino, al possibile, un grigio professionismo, che approdava al sogno, che a me ragazzo pareva ammirevole, di essere scambiato, anche nel grigiore della quotidianità, per un commesso viaggiatore, per un impiegato di concetto, al massimo, e non già per un ispirato sognatore sublime. Casella, febbraio 1930 (*21+26,* pp. 47-48):

> Non vi preoccupate di esser celebri troppo giovani – ché non vi è cosa più ardua del sostenere per tutta la vita una notorietà sbocciata a venticinque anni. Rassegnatevi docilmente a sentirvi chiamare sino a sessant'anni "avanguardisti". Non date retta a chi vi insinua che il musicista non deve adoperare la macchina da scrivere né praticare gli sports. Nel vestire, cercate di somigliare più ad un elegante moderno uomo d'affari anziché ad un sudicio vecchio professore di Conservatorio.

Se posso, tra le confessioni di Casella, tra i suoi *Segreti,* inserire una mia confessione, e quasi un mio segreto, dirò che Casella fu il primo artista, che io ricordi, per la cui morte (avevo sedici anni, e mi si può perdonare, se mai è cosa che richieda perdono) io rimasi turbato e addolorato, fino alle lacrime, quasi. Avevo visto Casella, non molto tempo prima, in un concerto a Torino, eseguire, ormai malatissimo, con stoica modestia (come ricordò Massimo Mila, nel suo necrologio), una delle parti del vivaldiano *Concerto per quattro clavicembali* di Bach (quel "formidabile, prodigioso rifacimento", come aveva scritto appunto Casella, nel suo *Pianoforte).* Ho vissuto quell'esperienza, ad ogni modo, come una specie di allegoria testamentaria, per quell'uomo, rilasciata a me, come a tutti, culturalmente, moralmente, umanamente.

Ma, infine, il classicismo di Casella, se non merita, in un bilancio terminale, l'etichetta, non voglio dire la calunnia, poiché l'ammissione del crimine, in qualche modo, è del medesimo reo confesso – non merita, dico, la qualifica di neoclassicismo, merita, per scelta autoriale, se mai, la designazione di barocco, o di neobarocco. E se la Toscana genera le dieci liriche del '23, è Roma, naturalmente, che conduce al parto del *Concerto romano* per organo, ottoni, timpani ed archi del 1926, coevo alla *Scarlattiana.* E allora leggiamo, in *Segreti,* p. 231:

> Il *Concerto romano* rappresentava il mio primo tentativo di realizzare uno stile non "neo-classico" (come purtroppo si cominciò allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità. Era del resto legittimo che quello stile – che costituisce tanta parte della magnificenza di Roma – avesse ad esercitare una profonda influen-

> za sulla mia arte. Influenza che veniva poi a concordare con quelle di musicisti come Bach e Vivaldi, dei quali ero da tanti anni vero e proprio "discepolo". Quel senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro (che in fondo si ricollega direttamente alla maggiore arte romana); quella libertà e fantasia nell'interpretare le forme classiche; quella predilezione per certi contrasti plastici; la grandezza infine di quell'arte così puramente italiana divenuta poi internazionale per la enorme influenza esercitata in tutta Europa; elementi tutti che dovevano determinare prima o poi una forte evoluzione del mio gusto e della mia attività creatrice non solo nel senso di una maggiore reazione all'impressionismo (dai pericoli postumi di questo ero ormai da lunghi anni immune), ma ancora e soprattutto nel senso di una presa di posizione decisamente contraria alle "seduzioni" del poema sinfonico e di tutto ciò che questa forma (che non è affatto nostra, ma invece franco-nordica) reca con sé di virtuosistico, di ornamentale e soprattutto di estraneo alla musica. In questo senso il *Concerto romano* segnava una importante svolta nella mia maniera ed un vasto sforzo verso il raggiungimento di una musica veramente romana.

(Tra parentesi, a proposito della polemica contro il poema sinfonico e in favore di una "musica veramente romana": siamo al '26, e Casella si trova alle spalle non soltanto i poemi sinfonici respighiani delle *Fontane di Roma* del remoto '16, ma, non remoti, i *Pini* del '24 – per le *Feste* occorrerà attendere il '28, si sa – e, cosa non meno notabile, il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra del '21).

Ma adesso permettetemi di chiudere per un attimo i *Segreti della giara* e di passare a un altro testo e a un altro autore, senza rivelarne subito il nome. Questo autore dice:

> Quando, capito il Barocco, Roma cominciò a diventarmi familiare, fu mediante l'avvicendarsi delle stagioni che incominciò a farmisi vicina. Non era più, tratta dalla città dissepolta, la violenza d'una Venere ellenistica mutila riposta sul piedistallo in mezzo a una casuale fioritura di margherite, rosolacci e fiordalisi. Non era più nemmeno un'immaginaria violenza notturna resa più melodrammatica persino del reale da un Piranesi, era la naturale violenza delle stagioni che vedevo sposare le ore della città. Conobbi allora Scipione, e i rossi porpora e i rossi in penombra, il rosso delle ferite e il rosso della passione, il rosso gloria, tutti i rossi nel rosso che il vecchio travertino e la torpida acqua del Tevere ingoiavano negli estivi tramonti di Roma.

Ebbene, chi evoca così la pittura di Scipione, e per eccellenza la *Cortigiana romana,* il *Cardinal Decano,* gli *Uomini che si voltano,* chi evoca così il barocco romano, è l'autore del *Sentimento nel tempo,* è Giuseppe Ungaretti. La "scuola romana" non

è soltanto un fenomeno figurativo dei maturi, dei tardi anni '20. È il momento barocco del nostro Novecento, e sta iscritto altrettanto bene in pittura, in letteratura, in musica, e insomma, in primo luogo, in Scipione, in Ungaretti, in Casella. Ma questa condizione culturale è ancora tutta da esplorare e da indagare.

Ora occorre tornare a Casella, ovviamente, *Segreti,* p. 256, settembre 1932, Festival di Venezia, *Favola di Orfeo*:

> Dopo il teatro spettacoloso e fiabesco, quello intimo; dopo il barocco gozziano, il puro classicismo di uno fra i miti più nobili dell'antichità; dopo le sonorità potenti e sfolgoranti di quella grande orchestra e di quel vociferante coro, l'idea di una nuova esperienza teatrale su un piano così diverso doveva logicamente appassionarmi.

Ma qui non ci interessa, al momento, il lavoro polizianesco, questo "Orfeo tascabile" di cui Casella si compiace per "le sue qualità – come annota – di purezza e di compiutezza stilistica". Qui importa quell'insistere, per la *Donna serpente,* sopra le "sonorità splendenti e sfolgoranti" di un "teatro spettacoloso e fiabesco" – Ungaretti avrebbe detto: "tutti i rossi nel rosso" – che si espande nel "barocco gozziano". Ma poche pagine più oltre, precisamente p. 260, ecco Casella che narra la nascita, anno 1933, durante un viaggio in Inghilterra e in Irlanda, di *Introduzione, aria e toccata*:

> Adottai allora il sistema di rimanere a letto la mattina, dando ordine al portiere di ogni albergo di non mai chiamarmi, costruendo così la mia musica. Questo sistema mi riuscì benissimo, ed anzi trovai una pace invidiabile in quelle camere anonime di albergo, che cambiavo pressoché ogni giorno, ma identiche nell'offrirmi una straordinaria quiete ed una possibilità di evasione dalla realtà circostante per nulla inferiori a quella di un vero e proprio studio. In due settimane di questo singolare lavoro (che mi ricordava un metodo caro a Rossini, il quale scrisse pure a letto parecchia della sua musica!) la composizione dell'*Introduzione* e dell'*Aria* era finita. A Roma vi aggiunsi la *toccata* che era tolta dal *Concerto Romano,* ma con orchestrazione totalmente diversa.

E Casella spiega:

> Quel lavoro è un nuovo passo da me compiuto nel genere monumentale e barocco. Parecchi anni dividono la composizione della *Toccata* da quella dei primi due tempi, e forse si può avvertire una certa diversità tecnica fra quelle parti. Ma lo spirito che anima i tre pezzi è identico, e così il trittico riesce finalmente un blocco solo animato da un'unica vita, da una medesima volontà dinamica che avevo solamente raggiunto in certi momenti della *Donna serpente* o della ormai lontana *Italia.* Dal punto di vista dell'evoluzione della

> forma poi, l'*introduzione* rappresenta un superamento definitivo della forma-sonata beethoveniana ed il raggiungimento tanto faticato di una forma libera ma nondimeno saldamente organica, quella forma essenzialmente italiana della quale furono maestri i nostri grandi del '600 e '700 e che chiameremo provvisoriamente "discorsività logica".

In verità, non è una conclusione provvisoria, per Casella, o almeno per il Casella dei *Segreti della giara*. Veniamo ancora una volta alla zona estrema del libro, p. 301:

> Per noi Italiani, il cosiddetto "ritorno" al periodo aureo della nostra musica strumentale altro non era in realtà che la rinuncia alla rigida forma beethoveniana, alle facili seduzioni del poema sinfonico, alla inconsistenza dell'impressionismo, ripristinando in luogo di queste dottrine le antiche discipline strumentali polifoniche nostre, discipline tuttavia che non erano un fine, ma un mezzo per ritrovare con risorse attuali l'antica mirabile e così sciolta e libera "discorsività" della musica.

Il barocco musicale romano del Casella maturo è l'esito, in buona sostanza, di questa "discorsività", di questa, come abbiamo già visto, "discorsività logica". Ma intorno a questa idea di "discorsività", appunto – che fu cara, non soltanto al leopardianamente barocco Ungaretti, ma a un altro leopardiano ancora, e classicista doc, e anche, a suo modo, perfettamente barocco, come Cardarelli, sarebbe necessario un discorso autonomo, e questa non è, naturalmente, l'occasione giusta.

È tempo di concludere, e vorrei tornare, anche se di striscio, ormai, a Verdi, da cui ero pure partito. Nei *Segreti,* p. 299, dopo aver reso omaggio a Martucci e Sgambati, i maggiori – diceva Casella – "della generazione precedente nostra", egli difende, per la sua generazione (che è quanto dire, in sostanza, per lui e per Malipiero), quello che deve considerarsi

> primo reale tentativo dei nostri musicisti per stabilire nuovi rapporti culturali colle tre scuole e raggiungere una mentalità più larga, più consapevole, più "europea" insomma.

Perché "l'unica via possibile" era "quella di aderire alle avanguardie europee sorte dopo la guerra sulle rovine dell'impressionismo". Infatti,

> tramontando l'impressionismo e subentrando a quello un'arte nuovamente lineare e costruttiva, si iniziava in Europa un vasto processo di chiarificazione il quale è tuttora in pieno sviluppo

(si ricordi sempre, Casella sta scrivendo nel '38)

> ma che ha già permesso importanti revisioni di valori artistici. Si faceva così la pace coll'Ottocento, per lunghi anni tanto aspramente avversato dalla nostra generazione. Alla grande figura di Verdi veniva restituita la sua vera, gigantesca grandezza, ed il *Falstaff* veniva finalmente inteso come il punto di partenza della nuova musica italiana. I grandi nomi di Vivaldi, Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, che ai tempi di Martucci ancora erano totalmente ignorati dai musicisti italiani ad esclusivo profitto del Romanticismo tedesco, tornavano adesso a rivivere nell'attualità nazionale.

Ma, per finire, conviene risalire, a proposito di Verdi, più addietro, là dove ci eravamo interrotti, p. 154:

> La vera grandezza di Verdi è apparsa intera solamente negli ultimi anni, quando cioè si è iniziata in Italia una vera e propria azione *revisionista,* con una nuova disciplina critica e morale, e che quei musicisti venuti su dalle generazioni degli "iconoclasti" e dei "senza fede" si misero ad additare i grandi valori dell'Ottocento e a dimostrare che quelli potevano ancora essere assunti a norma di vita artistica. Si è insomma fatta la pace col secolo precedente. E così si è finalmente riconosciuto che l'atto rivoluzionario in Verdi non cominciava coll'*Otello,* ma che era già interamente iniziato col *Nabucco,* e che egli non aveva nessuna necessità di attendere ed incontrare Wagner per tentare un "allargamento" estetico. La rivoluzione di Verdi è contenuta in se stessa, ripeto, sin dal *Nabucco.* Tuttalpiù il fatto wagneriano fu per Verdi un altissimo incoraggiamento, una nuova prova da aggiungere alle altre circa la legittimità storica del suo teatro. Oggi insomma, il Verdi che tutti veneriamo e ammiriamo è non solamente il creatore di nuove bellezze musicali, ma l'uomo che sempre visse sul piede di guerra, carico di senso di responsabilità verso l'arte e che ognor maggiormente sentì la necessità di rifuggire dal pacifismo creativo per inoltrarsi invece verso più alti impegni, più intense riflessioni, nuovi costumi morali e musicali.

Questo Verdi di Casella è, forse più che ogni altro Verdi a noi consegnato dalla riflessione novecentesca, vicino al nostro Verdi, quasi un Verdi per il nostro nuovo secolo, se non per il nuovo millennio, oltre che essere, manifestamente, un superideale etico e artistico, per il nostro Casella. Un ideale impraticabile, certamente, ma un riferimento, alla fine, imprescindibile. In termini più astratti, in ogni caso, la morale della favola dei *Segreti* è, come si usa dire, in coda, p. 308. E la ripropongo anch'io, qui, per finire:

> Io ritengo oggi che il problema della cosiddetta "pregiudiziale" del carattere nazionale nell'opera d'arte, debba ormai considerarsi co-

me superato. È un aspetto dell'arte che ha potuto, parecchi anni fa, imporsi come problema alla nostra generazione che ereditava dai predecessori una situazione assai difficile. Ma nessuno di noi si cura oggi di essere "nazionale" quando scrive musica.

E insomma

Non si deve dimenticare che è assai più importante essere un artista storico (vale a dire uno di quei pochi che *fanno la storia*) invece che nazionale.

Anche Casella, a suo modo, nei suoi limiti, fu pure, assai più, e assai meglio che nazionale, per fortuna, un artista storico.

2001

IL GESTO VERBALE DI PETROLINI

Toccherò tre punti, con una breve postilla: il primo punto è la categoria, che proporrei, del meta-attore; mi pare che la riuscita fondamentale di Petrolini, per quello che è possibile, attraverso una inchiesta archeologica, come è inevitabile, anche a breve distanza nei confronti di un'operazione d'arte di cui sopravvivono lacerti testimoniali (abbiamo delle incisioni, dei filmati, dei testi, delle testimonianze in senso proprio, ma che naturalmente non possiamo più ricontattare con precisione). Con la cautela che naturalmente si richiede in questo caso, direi che le riuscite fondamentali di Petrolini si giocano sopra quel tipo di versante caricaturale e parodico che è naturalmente una vena eterna del gioco teatrale, ma con un tratto più, specifico: non un generico meta-teatro, ma il meta-attore e la meta-recitazione. Voglio dire che i luoghi, a mio parere, più significativi di Petrolini, sono quelli che presuppongono, come una sorta di testo-base, di luogo di partenza, già un teatro in atto.

Per così dire, le grandi maschere petroliniane, in alcuni casi in maniera molto esplicita, ma anche dove questo non è esplicitato, non fanno tanto riferimento ad una tipologia del reale, quanto a una tipologia teatrale già nota; sono maschere costruite in secondo grado, sopra delle maschere in qualche modo preesistenti.

Dunque, siamo di fronte a una vena eterna del gioco teatrale, nel senso stesso in cui Petrolini soleva dire che in qualche modo il teatro è senza storia, affermava e riaffermava che i comici esistono da sempre, che il comico teatrale in qualche modo già dato, è nato con il teatro, che non esistono innovazioni in questo ambito, e che si tratta soltanto di un riuso più o meno tempestivo.

Vorrei fare una breve parentesi, ricordando – lo sottolineava Petrolini ed è solo da evocare – l'importanza del concetto dello spazio vuoto e dello slittamento; creare spazi vuoti nella realiz-

zazione teatrale, aprire il colloquio con il pubblico, uscire e rientrare dal ruolo, attraverso un gioco teatrale che si esplicita come finzione, come convenzione e, per usare una parola che a questo punto diventa pressoché obbligatoria, per quanto anch'essa rischi il generico, come estraniamento.

La mia prima proposta è questa, dunque; mettere l'accento sopra questo che mi pare il nucleo più forte e più vivo di Petrolini, della meta-recitazione.

Naturalmente mi si potrà dire che la cosa è banale, ma non pretendo di scoprire nulla di particolare; basta gettare lo sguardo o l'orecchio sopra testi o documenti, in alcune delle più celebri creazioni petroliniane, ricordare Gastone come artista cinematografico, fotogenico al cento per cento, con i suoi riferimenti precisi, ha gli occhioni belli, le basette alla Bonnard, i gesti alla Borelli, misterioso come Ghione eccetera, eccetera; Amleto non è tanto Amleto, ma è, come tutti sanno, "Gustavo Modena, Rossi, Salvini, stanco di amare la bionda Ofelia, forse sul serio o forse per celia mi han detto vattene con Petrolini, dei salamini".

Ho aperto a caso Nerone: "non fate che riapra il Circo Massimo o il Colosseo a prezzi popolari con Mario Bonnard e Francesca Bertini".

Naturalmente Petrolini si innesta in questa categoria della meta-recitazione, che dura anche ai giorni nostri; ma quello che mi interessa è, nei confronti del mondo petroliniano, puntare sopra questo momento come momento privilegiato.

Non oso dire, non essendo un petrolinologo, che questo è il vero Petrolini, ma sono tentato di dire in ogni caso, immodestamente, questo è il mio Petrolini; immodestamente, immettendo cioè un tratto di carattere soggettivo e personale.

Da questo può nascere un progetto che penso sarebbe importante, io non so che sia stato eseguito; prendere il corpus petroliniano e comporre un indice ragionato, dei rinvii espliciti agli attori, e più che ai testi, alle messe in scena, naturalmente per quel tanto che sono ricostruibili.

Credo che il pubblico di Petrolini percepisse con assoluta naturalezza una quantità di allusioni e di riferimenti che noi dobbiamo, invece, con maggiore difficoltà costruire; e ricostruire su questa base l'insieme di quel sistema di allusioni, di ammiccamenti, di sberleffi ora trasparenti, ora per noi, a distanza, meno limpidi, che formano il sistema petroliniano.

Vorrei ricordare a questo punto la grande importanza del melodramma; se Petrolini diventa una grande maschera, sarei tentato di fare questa battuta, una grande maschera, la grande maschera del teatro italiano di questo secolo, è perché catalizza su di sé il momento melodrammatico, in un senso che non è sol-

tanto letterale. Impiegava questo come indicazione della sfera negativa del linguaggio all'italiana, come diremmo noi oggi.

Anche i luoghi di melodramma impiegati da Petrolini sono ovviamente senza fine; per pura evocazione, per non lasciare nell'astratto, cito le cose più banali, penso al coro che apre il *Nerone* e la parodia della *Cavalleria* "viva il vino spumeggiante di Frascati e di Marino, viva ognor l'Asti spumante, lo Champagne ed il Bordeaux".

Nel *Paggio Fernando* il gioco sopra non solo e non tanto il testo, quanto sulle realizzazioni della *Partita a scacchi,* si innesta nel centro del gioco sull'Ernani, su Fernando-Ferdinando: "perché a quei tempi quelli che non avevano il 'di', glielo tagliavano, voi non potete immaginare che cosa accadde quel dì, ma lo sa il bandito Ernani che canta sempre 'sono il bandito Ernani,... odio me stesso e il dì...' che tipo era Ernani, odiava il 'di', non poteva odiare il V, il Q, l'R, la S, no, lui odiava il D".

Il secondo punto che vorrei proporre è all'insegna del controdolorismo. Lista ha pubblicato recentemente un libro sul rapporto Petrolini e l'avanguardia, segnatamente Petrolini e il futurismo: è un discorso molto complesso di reciproca utilizzazione, e per il quale non ho l'impressione poi che i risultati siano particolarmente ricchi; non ho l'impressione che i futuristi siano riusciti realmente in nessun momento ad ottenere da Petrolini una convergenza reale, e in fondo il mito di un teatro futurista è rimasto mitologico, si sono aggrappati per quello che potevano ai materiali esistenti; ma mi pare che sostanzialmente quello del teatro futurista sia rimasto un mito.

Allo stesso modo Petrolini non poteva, credo, che compiacersi di questa attenzione, ma mi pare che in sostanza abbia mantenuto eleganti distanze da ogni rischio di coinvolgimento globale.

Devo dire che la cosa più rilevante, a mio parere, nel libro di Lista, è di avere riportato in rilievo, anche se poi in un rilievo un po' emarginato, il vecchio saggio di Pancrazi del '16, sulla sua proposta di Petrolini come equivalente scenico di Palazzeschi.

Ora, io non penso che approfondire puntigliosamente una sorta di parallelismo tra Palazzeschi e Petrolini sia particolarmente produttivo, a portata di mano sta un archetipo molto vasto che è quello dell'artista saltimbanco (soprattutto dopo Starobinski) e in questo senso naturalmente è legittimo procedere; ma credo con conclusioni non molto diverse dalla riconferma non tanto di relazioni specifiche quanto di un archetipo molto più vasto.

Vorrei ricordare che mi toccò una volta segnalare una cosa molto banale, ma che per quel che ne so era sempre sfuggita; la più famosa poesia di Palazzeschi "chi sono, son forse un poeta",

ecc., è, tanto per tornare al melodramma, una parodia del Rodolfo della *Bohème* "chi sono? Sono un poeta".

Ma una serie di categorie che sono state elaborate in sede critica per Palazzeschi, sono feconde applicate a Petrolini: oggi, sarà un effetto parzialmente allucinatorio, ma mi pare ugualmente utilizzabile, a rileggere qualche passo del *Controdolore* ("Lacerba", 1913), di Palazzeschi, diventato poi "antidolore", è inevitabile pensare a Petrolini, anche se non in una relazione indiretta.

"I soliloqui di Amleto, le gelosie di Ofelia, la pazzia di Lear, la furia di Oreste, il delirio di Saul, i gemiti di Osvaldo, ascoltati da un pubblico intelligente devono provocare tali risate da fare saltare il teatro"; dove noterei che si tratta precisamente di un rapporto di esecuzione, non di testi, non di un tragico letterario, ma di un tragico portato sopra la scena.

Ora, nello stesso libro di Lista si riporta l'intervista a Folgore di Petrolini dove si dice: "*L'amor mio non muore, Paggio Fernando, Baciami baciami, Per i tuoi piedi, Amleto... I salamini* non debbono considerarsi alla stregua dei soliti spunti comici, hanno ben altro carattere: sono la quintessenza parodistica del sentimentalismo esagerato, delle romanticherie deliranti, delle prosopopee inutili, del tragicismo morboso, della sciocchezza incurabile di cui è spesso malata l'umanità".

Tra parentesi... se stessi scrivendo, metterei una nota a piè di pagina, per osservare come una parola, quale "tragicismo" sarebbe piaciuta immensamente a Savinio e l'avrebbe subito posta accanto a "dolorismo", "ducismo" e altre categorie per lui altrettanto negative.

Allora, più che insistere su questo grande modello troppo vasto per essere utilizzabile solo così, come categoria generica, anziché saltimbanchismo mi pare che controdolorismo ritagli una fetta più precisa e più puntuale e giustifichi l'istituzione di un rapporto che, ripeto, si può misurare molto meglio come linea d'epoca, come strategia di opposizione culturale, che dà poi il contenuto reale a quella situazione di meta-attore, di meta-recitazione di cui parlavo prima.

Quando Petrolini rifiuta i soliti spunti comici, è meglio dire che questo non è il suo vero terreno; quando parla di un suo rifiuto del tragicismo morboso, mi pare molto vicino alla posizione palazzeschiana del rifiuto del sublime. Nel caso di Petrolini, insomma, uccidere il chiaro di luna non apre le vie a un comico genericamente o propriamente detto, ma a un antidolorismo particolare dove l'idiozia, il "più stupido di così si muore", diventano strategia di un altro tipo di tragico, e questa volta di nuovo, se si volesse designare delle parentele ideali a livello epocale, è più facile pensare a Chaplin o a Kafka, ad esempio, per

dare un'idea di questa categoria; ma su questo ritornerò nella postilla.

Il terzo punto è quello del gesto verbale: il gesto teatrale specifico di Petrolini, a mio parere, è un gesto di ordine verbale, strumentato dalla maschera estremamente irrigidita, di forte calcolata inespressività, antidolorificamente bloccata, gestualmente molto cautelosa, risparmiatrice e giocata sul porgere, che diventa naturalmente un antiporgere, e sui tempi – abbiamo già accennato all'importanza del tempo teatrale in Petrolini – attraverso una specie di generazione spontanea del materiale verbale, con una forte corporeizzazione, ma di tipo orale; o, per dirla con una formula che è dello stesso Petrolini, all'interno di una delle sue realizzazioni più famose, "frasi fatte, frasi sfatte", che potrebbe essere l'insegna del mondo petroliniano.

Il capolavoro è probabilmente, in questa direzione, quello che è il suo testo più tragico, nell'accezione che spero di avere chiarito, *Fortunello*.

Basta rileggere il *Discorso dell'attor comico* pubblicato in *Modestia a parte*...: "il sentimentalismo di oggi, la prosopopea, il tragicismo ad ogni costo mi hanno attirato irresistibilmente e la boria presuntuosa di qualche attore del teatro cosiddetto serio mi ha fornito molto materiale umoristico per il mio teatro; alla fine non profittavo più dello spazio vuoto del mio pubblico, ma lo creavo io stesso, e non per colmarlo, ma per tenere l'uditorio su quello stato di esaltazione in cui qualsiasi cosa si dice, finisce per avere un senso o per non averne nessuno: più cretini di così si muore".

Direi che l'importanza di Petrolini è in questa sorta di senso che è perdita del senso. Il gesto verbale di Petrolini è il vero gesto tragico moderno, una sospensione del senso, per cui si ha comunque senso, nella perdita, però, del senso.

L'insegna petroliniana dunque potrebbe essere "frasi fatte, frasi sfatte"; ma volendo si può, in una strategia così rapida di proposte di araldica e di insegne, puntare sopra un altro tema, forse altrettanto importante e anche più rivelatore, il tema dell'orrore di sé che interviene in alcune versioni, come è noto, di *Gastone*.

Petrolini parlava della propria attività come di una sorta, per lui come per ogni attore, di autobiografia superiore; ora, non vorrei che questo tema dell'orrore di sé che mi sembra il tema di fondo di Petrolini, debba essere assunto come una specie di tratto psicologico o di dato personale.

Mi pare, però, che, in quei modi che prima ho cercato di descrivere, di strategia, del meta-attore, del gesto verbale di perdita del senso, di tempo vuoto, di controdolorismo come radice di un tragico più autentico, questo sia il fondo di forza di Petrolini.

Quell'antidolorismo, quel controdolorismo hanno qui il nucleo tragico; le grandi maschere di Petrolini non sono i soliti spunti comici perché individuano ogni volta, attraverso un meta-linguaggio, l'orrore di ogni tipo umano possibile, di ogni uomo risolubile in maschera, ma con quella predilezione, con quella strategia che ho detto, esce dal puro gioco di meta-teatro come teatro che si morde la coda; proprio perché sotto sta questo tema più radicale ancora che è l'orrore di sé e che è invece un tratto genericamente classico della parola umana.

Fino a che punto, allora, Petrolini entra in armonia con l'orrore di ogni irrigidimento nell'ambito, anche qui epocale, delle filosofie della vita; ma è tema troppo filosofico per avventurarcisi e vorrei evitare di ritornare a categorie troppo generali. C'è una postilla; non voglio dire, perché la considererei cosa eccessivamente triviale, che tutto il grande comico naturalmente ha sempre un fondo tragico, e che il grande alibi con cui in particolare la cultura moderna copre il suo spavento nei confronti del comico, accetta il comico è perché ha questo passaporto tragico che dice, "questo comico non è così facile, agevole, al limite può essere legittimo ridere, perché si ride per non piangere".

Ma c'è una citazione del secondo atto di *Gastone,* nella versione del dramma completo, che porta questo chiarimento "alla Petrolini", ma che detto da lui mi pare da prendere sul serio; naturalmente occorre un minimo di acrobatismo perché giochiamo dall'interno, all'interno di un procedimento: "Ora poi ho una meravigliosa idea, il genere stanco. Giacché tutta la mia vita è tutta una stanchezza, voglio sintetizzarla con questo mio nuovo genere. Anche il pubblico è stanco di ridere e se viene a sentire me non potrà più dire 'sto male dal gran ridere', 'sono morto dal ridere', 'ho riso fino alle lacrime'. Non è vero che chi fa ridere è un benemerito dell'umanità: io voglio dimostrare il contrario. C'è il comico grottesco, il comico originale, l'umorista, il fantasista, il macchiettista, il melodioso, il dicitore... io voglio fare il comico riposatore, il comico anti-comico, il comico che non ha mai fatto ridere nessuno: non vi sembra originale questa mia nuova idea? Ma purtroppo me la imiteranno, me la plageranno!".

Se questa postilla la incorporo nei tre punti che ho segnalato prima, l'arco del discorso diventa allora così: dall'antidolorismo all'anticomicismo, e questa potrebbe essere la curva ideale di Petrolini, ma non credo che sia una curva temporale, è invece la sua dialettica costitutiva. È abbastanza chiaro, alla luce della citazione di Petrolini, come antidolorismo e anticomicismo siano due elementi assolutamente inseparabili e che su questo si costituiva l'arte di Petrolini.

1984

NOTE ALLE NOTE A "MAHAGONNY"

Brecht oppone "epoca dello sviluppo" e "epoca della decadenza", nell'opera in musica, come caratterizzate da presenza e da assenza di "elementi ideologici attivi". In positivo si registrano *Il Flauto Magico, Le Nozze di Figaro, Fidelio*. In negativo, il melodramma si caratterizza come un genere che mette in disparte il "contenuto", che rinuncia al "senso", che lo riduce a "godimento". Scrivendo negli anni Trenta, Brecht può testimoniare del fatto che "i wagneriani di oggi si contentano di ricordare che i primi wagneriani avevano constatato un senso e ne erano stati consapevoli". La conservazione si esprime, allora, nella forma del "rinnovamento". La restaurazione procede mediante restauri non ingenui, ma appunto rinnovatori, i quali riconfezionano, in maniere gastronomicamente accettabili e suggestive, uno svuotato decorso musicale, rispondendo alle attuali forme del desiderio. Il senso, da ideologia attiva, discende a duplicato piacere del consumatore, un cliente *Weltanschauender*, che ha le sue idee sull'esistenza, idealisticamente, e le degusta contemplativamente e culinariamente. Così, "attualizzazione" e "tecnicizzazione" si pongono oggettivamente al servizio della "derealizzazione" dell'opera. Wagner funziona, in questa diagnosi, come paradigma critico e come antimodello. È l'ultimo tentativo di una costituzione di senso operistico all'interno, ormai, di una strategia di irrealismo edonistico, ed è, insieme, la figura del programmatore consapevole di un godimento totale nella forma dell'opera totale.

È abbastanza ovvio che una presa di posizione sull'opera si risolva in una presa di posizione su Wagner, all'altezza degli anni Trenta. È già meno ovvio che il sistema di opposizioni che fonda la "forma epica", in contrasto con la "forma drammatica", occulti, sotto l'etichetta aristotelica, una sostanza assolutamente wa-

gneriana. È decisivo, mi pare, il fatto che lo "straniamento" si fondi, radicalmente, in un rapporto di negazione e di rovesciamento nei confronti della "magia" della "fusione", dell'"ipnosi" per cui il pubblico è indotto a gettarsi nella rappresentazione "come si getterebbe in un fiume, per lasciarsi trascinare alla deriva". Lo "straniamento" è, per così dire, la sortita, in prima istanza, dal "golfo mistico" emblematico del *Wort-Ton-Drama*.

La "fusione" dello spettatore passivo nello spettacolo, ovvero l'"immedesimazione", è soltanto l'ultimo anello, anche se testimonialmente e sperimentalmente è decisivo, della "fusione" che si è operata nell'opera. Brecht oppone "separazione" a "fusione", e risolve "la grande lotta per il primato fra parola, musica e recitazione", optando, in modo antitetico a Wagner, per la "netta separazione degli elementi". Lo "straniamento" ha origine da una destrutturazione preliminare della struttura operistica. Musica, testo e immagini (nel caso di *Mahagonny*, l'"esposizione di immagini autonome" come "proiezioni", e la "scena") si pongono come "elementi autonomi". Nessuno di questi elementi ha funzione "illustrativa". Ciascuno di essi "prende posizione" nel proprio linguaggio, con propria responsabilità. E ogni elemento rifiuta così quello "stemperamento", quella "slavatura" che procede, nella "fusione", dalla degradazione paritaria per cui "ognuno può costituire solo l'imbeccata per l'altro". La possibilità di "indicare il comportamento" attraverso un'operazione di "interpretazione", così concepita, fa corpo con la funzione sociale, e socialmente attiva, dello spettacolo. Lo spettatore "separato" è tenuto a distanza, e tiene a distanza da sé gli elementi rappresentativi "separati". Le "novità" teatrali, in opposizione al "rinnovamento" restaurativo, cioè attualizzante e tecnicizzante, "presuppongono un nuovo atteggiamento anche da parte del pubblico che frequenta le opere". Ma il nuovo atteggiamento del pubblico si determina e si definisce in rapporto con la "separatezza" degli elementi. La "tecnica" epica respinge la "tecnicizzazione" come fusiva e confusiva. È destrutturazione e separatezza.

Una coppia di citazioni di Freud, in maniera abbastanza inconsueta, è esibita da Brecht, in nota alle sue note a *Mahagonny*. La vecchia opera trova giustificazione (nel senso che "nella società attuale è per così dire impossibile 'fare astrazione' dalla vecchia opera") con le "funzioni di portata sociale" cui adempie, con le sue "illusioni". Insomma, "l'ebrietà è indispensabile, non c'è niente che la possa sostituire". Due passi di Freud, allora, dal *Disagio della civiltà* (strettamente coevo a *Mahagonny*), servono a collocare le "illusioni" di un'arte illusionistica tra i "lenitivi" necessari della difficoltà di vivere, tra gli indispensabili "surro-

gati di soddisfazioni" reali, accanto ai vari "diversivi" e "stupefacenti". Ma Freud stesso è invocato a sottolineare che i "lenitivi" sono pure "responsabili del fatto che grandi somme di energie che si potrebbero applicare a migliorare la sorte degli uomini vadano perse senza alcun profitto". Il teatro moderno, nella strategia brechtiana, nasce per segnare, in essenza, la fine di un'illusione, dell'"illusione" dell'illusionista Wagner. Ma intorno all'arte, e al teatro in particolare, come sublime droga lenitiva, è aperta la via per un'analisi interminabile. La scommessa di Brecht, infine, era tutta rivolta verso la nascita di un'arte spettacolare di ordine non allucinatorio.

1984

RILEGGERE IL NOVECENTO

Vorrei tenermi fedele, anche citazionalmente, a uno stimolo recentissimo, che è rappresentato dalla pubblicazione, appena postuma, presso Mondadori, e con il titolo di *Prime alla Scala,* degli scritti musicali di Eugenio Montale. Nel giugno del 1959, da Venezia, riferendo di un convegno tenuto alla Fondazione Cini, egli riassumeva così i termini di un problema che Luigi Ronga aveva "illuminato magistralmente", e che si ripresenta, ovviamente, come fondamentale: "capire la musica". Ronga spiegava che fino all'età preromantica "la musica è sempre stata attuale, non ha conosciuto il classicismo. A partire dal XII secolo ogni generazione pensava di creare la migliore musica che fosse esistita. Capire la musica è problema che si pone quando nell'età moderna ha inizio il recupero della musica passata – il tardivo umanesimo musicale – e il conseguente studio delle varie notazioni musicali che si sono succedute. Vien meno la concezione dell'universalità della musica e nasce il bisogno dell'educazione musicale e dell'affinamento di un gusto storico".

Il mito dell'"universalità della musica", in effetti, è venuto a dissolversi, insieme, nel tempo e nello spazio. E la stratificazione, in un medesimo spazio e tempo, di pratiche musicali differenziate che coesistono e convivono, con più e meno forti e significativi scambi o contaminazioni, e conservando comunque funzioni e significati sociali differenti, si è fatta del tutto trasparente. Quel medesimo processo che ha ristrutturato le forme "colte" della musica in istituzioni definite, dal conservatorio alla sala di concerto, è quello che la coscienza figurativa e letteraria hanno del pari attraversato, specializzando sempre meglio, nella divisione del lavoro intellettuale, nella produzione della "merce estetica" compiti separati, e generando intanto da sé, fatalmente, le sperimentazioni e le eversioni delle "avanguardie storiche" in un ciclo perpetuo di rotture e di riconciliazioni. Quan-

do la *Filosofia* di Adorno cristallizza il quadro, in un supremo tentativo di interpretazione globale, ciò si rende possibile, come è di buona norma, proprio perché il processo, compiuto sino in fondo, si è alfine esaurito, e si è fatto così pensabile e descrivibile in modo totale, secondo tutte le valenze pratiche e ideologiche. Ma sarà anche in quel momento medesimo, di necessità, che la cristallizzazione si rompe. È nata la musica "novissima", la musica "aperta". Vengono i giorni di Darmstadt, le lezioni di Cage. La ricerca porta ormai i nomi di Stockhausen e di Boulez, di Berio e di Donatoni. E la musica "novissima" scopre sul terreno dei suoni esattamente quello che si scopre sul terreno delle forme e delle parole: che l'opposizione modulare di Schönberg e Stravinskij, l'alternativa tra sublimazione interiore e reificazione oggettuale, è storicamente vanificata da una nuova costellazione storica e linguistica. Si può pensare, un'altra volta in altro modo, e con opposte motivazioni, di creare "la miglior musica che esista", e non più in rapporto *alla*, ma *a una*, tutta puntuale, condizione umana. E una rilettura radicale degli eventi musicali della prima metà del secolo, dopo i *Kontra-Punkte* e dopo il *Marteau sans maître*, è finalmente possibile. È quella che oggi si impone. Nel "mercato mondiale" della musica, nasce un'altra "universalità" musicale, e dinanzi all'immersione nella *Weltmusik* in atto diviene urgente un diverso atteggiamento, per l'orecchio e per la mente. L'espressione "capire la musica" ha mutato di senso, infatti, e in qualche modo si rovescia nel proprio contrario, nel salto dalla "universalità" originaria a quella presente.

Non ho fatto ricorso a Montale, è ovvio, per il semplice recupero mediato di una tesi musicologica. Nel 1955, in occasione di una *Walchiria* scaligera, Montale interviene a ricordarci perché e come, in principio fu Wagner, "un genio riassuntivo che liquida molte possibilità e chiude per sempre molte porte". E Montale scrive tra l'altro: "Dopo di lui i migliori musicisti furono coloro che lottarono tutta la vita per *non fare del Wagner*, magari utilizzando e componendo in nuove sintesi qualche suo spicciolo, qualche suo aspetto secondario". È probabile che una sentenza di quest'ordine risenta dell'ipnosi d'epoca, inevitabile, sopra il destino della scuola di Vienna. Ma, con un pure inevitabile eccesso di schematizzazione, rimane lecito affermare che il Novecento musicale si costituisce, in blocco, e rimane comprensibile, in linea di principio, e nel suo principio, come dissoluzione e rifiuto della religione di Bayreuth. E il ventaglio aperto da questa dissoluzione e da questo rifiuto, naturalmente, è tanto vasto da poter abbracciare e esibire, nel giro di un decennio, varcata appena la soglia del secolo, tutto quello che può situarsi tra *Pelléas et Mélisande* e *Petruska*, tra *Pierrot lunaire* e *Parade*. Ma occorre poi compiere, in ogni caso, un passo innanzi, almeno. E affer-

mare che il Novecento musicale nasce nel momento in cui *"non fare del Wagner"* non rappresenta più un problema. Questo momento, in realtà, non è materializzabile in nessuna cronologia. È un momento ideale, non un momento empirico. Ma è questo inafferrabile momento che apre la strada alla consapevolezza e alla pratica della nuova "universalità" musicale. Si spiega assai bene, mi pare, in quest'ottica, perché, sempre più e sempre meglio, la decifrazione del Novecento musicale si accompagni, per forza, quando non vi si risolva addirittura a una presa di posizione sul caso Mahler. Magari, come avviene in Berio, nel Berio di *Sinfonia*, parte terza, come decifrazione in musica, direttamente, come presa di posizione compositiva (dove lo "scheletro" offerto dallo Scherzo della Seconda Sinfonia "non è mai solo: lo accompagna 'la storia della musica' che lui stesso suscita in me, con tutta la sua pluralità di livelli e la moltitudine di riferimenti", *Intervista sulla musica,* Laterza 1981, p. 119).

Ma ho fatto ricorso a Montale, soprattutto, per riferirmi, da ultimo, alle pagine inaugurali della raccolta, al *Paradosso della cattiva musica,* 1946, dedicato a Massimo Mila (e al quale Mila appunto, sopra la "Stampa" dell'8 dicembre, ha dedicato un articolo significativo). Credo che con Montale sia davvero scomparso, in emblema, l'ultimo testimone significativo di una generazione la cui "educazione musicale" faceva corpo, tardoromanticamente e tardomelodrammaticamente, con la "cattiva musica" materializzabile, documentatamente, nelle esperienze consumate nel "capannone stile liberty" del caffè ristorante del Lido d'Albaro, tra gli "allegri sberleffi della *Mascotte* o della *Figlia di Madama Angot",* ovvero ancora, e meglio ancora, un "ricordo d'infanzia" dell'*Iris* di Mascagni. Naturalmente, non è questo il luogo per riprendere una problematica così seducente, ma così complessa. Vorrei ricavare, da un simile accenno, tuttavia, molto in fretta, una minima moralità, con un suggerimento, per una strategia d'ascolto. Una lettura per campioni della "buona" musica del Novecento dovrebbe essere, nell'auditorium interiore di ogni ascoltatore, non soltanto ricollocata idealmente sullo sfondo di continuità e discontinuità che, nei successivi decenni, quella "buona" musica è venuta disegnando e colorendo, ma anche, di necessità, sullo sfondo di quella "cattiva" musica che, in costante contrappunto, l'ha accompagnata e contraddetta, provocata e sfidata, e che nessuna antologia sonora può decentemente rappresentare, in "buona" sede, ma che si tollera appena, pubblicamente, nel gioco del "rétro", rimescolando ironie e nostalgie. Il vero "paradosso" della "cattiva" musica, in fondo, è che essa spiega, in ultima istanza, la "buona", se non altro perché si compone sempre, come si dipinge e si scrive, assai prima che per qualcosa e qualcuno, contro qualcosa e qualcuno. Oggi

poi, nell'esplosione del consumo e dello spreco musicale, che caratterizza i nostri giorni singolarmente, anche questo aspetto della questione novecentesca si rende chiaramente afferrabile. Anche se stiamo incominciando appena adesso, mi pare, a misurare tutte le conseguenze che derivano, più che dalla stessa produzione *ex machina* della musica, ancora relativamente emarginata, certamente dalla sua fruizione *ex machina*. Non soltanto il modello ricettivo è di ordine tecnologicamente riproduttivo, ma esso reagisce, imperiosamente, in qualunque caso, così sopra l'esecuzione diretta come sopra le tattiche compositive ("i compositori si avvedranno presto – per limitarci a una delle infinite citazioni possibili – di come la stereofonia li obbligherà a costruire nella loro musica una 'dimensione centrale' più interessante", affermava Stravinskij, *Colloqui,* Einaudi 1977, p. 188, indicando anche la possibilità di recupero di certa "vera" musica stereofonica, come il (*Notturno per quattro orchestre* di Mozart e i *"cori spezzati* dei veneziani", e rilevando le anticipazioni del "fattore distanza" nelle *Variazioni per orchestra* del 1940 di Webern). E la "cattiva" musica, oggi rappresentata per eccellenza dalla "spazzatura" che incontriamo, in una sorta di perpetuo ammobiliamento sonoro senza precedenti, attraverso la radiolina e il nastro, al cinematografo e nel grande magazzino, non può che incrociare le strade – e incrociare le spade, se vogliamo – ad ogni istante, con la "buona" musica, nella nuova "universalità" sonora. Non viviamo già forse in un'epoca in cui il canto umano, anzi la stessa voce umana, in generale, risulta modellata sul microfono egemone, e, per così dire, in gestione tecnologica? Quello che voglio indicare, finalmente, è che riesplorare in compendio e in crestomazia, per un mosaico di assaggi e di degustazioni, un secolo quale è il nostro, con tanto di lavori in corso, e dunque con tante possibilità e responsabilità imminenti, significa anche interrogarsi sopra il divenire del nostro orecchio, sopra il destino del nostro ascolto, sopra le forme e le strutture che, nella nostra coscienza individuale e sociale, perpetuamente si modificano per l'organizzazione del materiale sensibile, in pensiero musicale, e poi in pensiero *tout court,* nel nostro aprirci all'esperienza e alla storia.

1982

UNA PECORA NERA

L'ultimo Čechov, tanto per fare un esempio evidente, operando tra due secoli (1897-1903), aspira, come proclama, al "vaudeville". L'eroe drammatico è ormai un eroe isterico. In scena, tutti, e lo sanno, sono terribilmente "nervosi". E Čechov, per inciso, era un medico. Per dirla con il giovane Freud, quando discorre dei "risultati raggiunti da Charcot nei suoi studi sull'isteria" (1886), "a tutt'oggi non si può considerare il termine 'isteria' come una definizione dal significato univoco".

Se è così preclusa ogni possibilità di "tragedia" (nel senso classico della parola), la quale si è ormai degradata nel "dramma" (nell'accezione moderna del vocabolo), il "fou rire" (alla lettera e in metafora) è la sola possibilità residua di recuperarlo, quel tragico. Per tornare a Freud (che legge Edipo attraverso Amleto, ormai, s'intende), si vedano quelle poche pagine straordinarie che egli dedica ai "personaggi psicopatici sulla scena" (1905).

Del resto, da Büchner a Ibsen (*Peer Gynt,* per eccellenza), da Pirandello a Brecht, il grottesco è la forma suprema e piena della rappresentazione catastrofica. Sarebbe quasi banale indicare nell'*Ultimo nastro di Krapp* (1958) l'archetipo del "teatro di narrazione", come si usa battezzarlo oggi. Ma è un sintomo clamoroso, in ogni modo, che il monologo filmico implichi, nel silenzio, la delega a Buster Keaton, precisamente in *Film.* Tutto questo, però, a condizione di cedere il passo al primo, e davvero catastrofico grido di Artaud, appena in tempo, con la disumanizzazione chioccia della sua voce, alla vigilia stessa della sua morte, "pour en finir avec le jugement de Dieu", onde avvertire che siamo tutti, di fatto, suicidati dalla società, come i migliori, e i più deliranti, "santi anarchici" del migliore Ottocento.

Ma qui si dovrebbe ragionare, forse, di tutte le "vociferazioni" delle avanguardie storiche, come si designavano una volta.

La *Voix humaine* potrebbe congiungersi, allora – ma si pensi anche a Rossellini, al riguardo, – direttamente scavalcata la metà del secolo scorso, alla *Sequenza III* di Berio (per la voce di Cathy Berberian).

Si conclude, infine, che la tragedia del secondo millennio ha da esprimersi, piaccia o non piaccia, per finire, sul ponte di uno "scemo di guerra", nella figura, allegoria suprema, della "pecora nera". Dico si conclude, perché, credibilmente, l'opera di Ascanio Celestini è davvero una conclusione. Anzi, lo è inconfutabilmente, e consapevolmente. Sarà opportuno citarne, dunque, almeno qualcosa del suo "inizio":

> Io sono morto quest'anno.
> Tutti volevano morire quest'anno.
> Chi ha vissuto fino a oggi ha visto tutto quello che si poteva vedere.

Per approdare poi a questo, infatti:

> Tutti volevano morire quest'anno perché dal prossimo anno non si vedrà più niente di nuovo. Il mondo si ripeterà come la replica di una trasmissione andata già in onda. Il futuro sarà un riassunto delle puntate precedenti. Da domani anche lo sterminio sarà uno spettacolo noioso.

E così è.

2007

PER UNA TEORIA DELLA CITAZIONE

Quando ho accolto l'invito che mi è stato così cortesemente rivolto a parlare di questo tema ero pieno di buoni propositi: volevo arrivare con una relazione scritta e invece arrivo con una serie di appunti, il che renderà la cosa più incondita e perturbata di quanto forse sarebbe riuscita se avessi potuto prepararmi con un po' di calma. Cercherò di toccare comunque tre punti, che sono più che altro un tentativo di dare un minimo di coerenza ad alcune disordinate informazioni. Ma in sostanza quello che voglio proporre è una cosa che per un verso è probabilmente assumibile come boutade paradossale e per un altro verso come una ovvietà eccessiva: scegliete voi. La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione. Questo principio, data la prospettiva professionale in cui mi colloco, vale particolarmente nell'ambito della letteratura, ma in un convegno come questo, felicemente allargato anche ad altre modalità comunicative, penso abbia modo di dilatarsi e di consolidarsi. La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando.

Ho fin qui pronunciato un certo numero di parole, non so nemmeno quante; non una di queste è parola da me inventata. Non ho fatto che mettere insieme un testo, e mi richiamo naturalmente all'ovvio etimo di Quintiliano e dintorni per cui l'immagine della tessitura illumina ogni costruzione testuale; un testo non è che un insieme, più o meno ben strutturato naturalmente, di citazioni. Ma citazioni di cosa? La cosa pare buffa perché è circolare, ma vuole anche essere un po' buffa: io cito dal vocabolario, ma naturalmente il vocabolario non è che l'immagine materializzata di tutto un insieme di segni (uso questo termine in mancanza di meglio ma si potrebbe studiare forse un vocabolo più opportuno) che sono a mia disposizione e che io collego. Come prima avvertenza – delle molte che ce ne sarebbe-

ro ne farò solo alcune – non vorrei che si confondesse la questione pensando che il problema della tessitura del linguaggio sia un problema lessicografico. Questo è solo il caso più evidente, più macroscopico. Ho pronunciato un certo numero di parole, ma nessuna di queste è mia e non ho fatto che cucire insieme delle citazioni; ma naturalmente le ho modellate secondo una più o meno barcollante o accoglibile sintassi, che è un insieme già di forme prefigurate, offerte continuamente. Anche la più breve e banale proposizione – "buon giorno, come state" – è un'ovvia citazione, è un testo. Ma chi sto citando? Una tale quantità di autori che evidentemente non potrei mai raggiungere, perché è pressappoco l'intera comunità entro la quale vivo. Il vocabolario a questo punto è allora la pura immagine, la più evidente in superficie, quella che anche per comodità ci serve quando cerchiamo di ricostruire proprio delle citazioni. Adesso esistono strumenti più raffinati, ma fino a un po' di tempo fa per trovare ad esempio un verso dell'Ariosto si andava a cercare nel vocabolario della Crusca il vocabolo meno ovvio, e si trovava una serie di versi dove si riconosceva talvolta quello cercato.

Ma bisogna rifarsi a tutti i livelli dell'organizzazione linguistica, a tutti i livelli dell'organizzazione del tessuto del testo, orale e scritto; e partirei proprio dall'oralità, che m'interessa maggiormente perché, come dicevo, ho in mente una visione prima ancora antropologica che letteraria o culturale. Se ci si rapporta alla storia, alla società, all'autoaddomesticarsi dell'uomo e al suo autocodificarsi, allora il riferimento al vocabolario è un riferimento provvisorio rispetto a quello che potremmo chiamare un ipercodice, cioè un sistema di codificazione generale che offre dei modelli entro i quali io mi muovo e non posso non muovermi. Mi si potrebbe obbiettare, tornando di nuovo al lessico, opponendomi tutti i neologismi, il caos di tutte le parole che continuamente si fabbricano, ma non sono altro che ipercompresi nell'ipercodice, che fra le tante altre cose contempla proprio la coniazione, l'estensione, l'adattamento, la metaforizzazione e demetaforizzazione. Il codice evidentemente prevede la propria estensione. Se lo prendiamo, per usare il caso più banale, come un insieme lessicale, io dunque cito, mettendole in atto, anche le norme che permettono al codice di muoversi. Infatti se dico ipercodice da un lato voglio sì indicare qualcosa che appartiene a una sorta di iperuranio della cultura, ma con un accento fortissimo sopra il momento pratico, storico, concreto di una realtà del tessuto. Quando dico antropologico voglio dire che il fatto che io sia qui seduto a parlare a un'ora convenuta in un luogo istituzionale come è un'aula universitaria e abbia un certo contegno, è una somma di citazioni. Io sto citando non solo nelle parole che dico, ma nelle espressioni, nel movimento

delle mani, nel fatto che prendo una certa posizione del corpo. Insomma noi viviamo, seguendoli con diverso scrupolo, secondo certi modelli comportamentali che si incrociano, si modificano, che prevedono iniziative ulteriori di sviluppo. A paragone di un fenomeno di questo genere, di onnipervasiva citazionalità dell'esistere, la citazione letteraria è un caso minimale, che ha interesse ai miei occhi proprio perché rientra in questo quadro infinitamente più largo.

Vorrei fare un esempio più solenne di quello della frase banale, del "buongiorno come va": prendete una messa, cerimonia piuttosto rilevante nell'esperienza umana; anche chi non sia credente sa bene che cosa significhi nella storia occidentale da un paio di millenni a questa parte. È una cerimonia iperritualizzata e, come sono naturalmente tutti i riti, è tutta una citazione, anzi è tutto un sistema di citazioni, perché i testi, anche considerando solo questo aspetto, variano all'interno di un codice molto regolato perché la lettura evangelica muta secondo i giorni, ecc. Ma quello che mi interessa è la citazionalità che comprende norme che vanno dal colore della veste al sistema gestuale assolutamente prescritto, ai luoghi deputati con relative tolleranze di spostamenti. Una volta c'erano orari prescritti (una messa alle sette del pomeriggio non si sarebbe fatta), e codici linguistici molto ristretti, che oggi sono stati allargati, visto che si può, anzi si deve, non dire la messa in latino. È questo che ho in mente, e quello della ritualizzazione è un caso estremo, quando parlo di questa sorta di ipercodice che avvolge la nostra esistenza. Per fare un esempio di citazione ricorrerò, questa volta letterariamente, a un caso molto noto e spesso utilizzato ad altri fini, quello esibito da Borges su Menard come autore del Don Chisciotte. Menard, come sapete dalla bellissima parabola, cita, copiando esattamente, il *Don Chisciotte*. Si tratta di una lunga citazione: l'uomo sognava di scrivere tutto il *Don Chisciotte,* ma comincia con certi episodi. Questo non è che una paradossale e divertente messa in evidenza di quello che cercavo di dire in altro modo: il fatto che si citi un solo testo, lo si riproduca tale e quale non mutando nulla, come osserva Borges, ne modifica completamente il significato. Insomma non ci si immerge mai per due volte nel medesimo testo, come non ci sono due messe uguali l'una all'altra. La citazione più fedele e scrupolosa, secondo l'uso corrente della parola citazione, per accurata, ossessiva che voglia essere non è mai pura ripetizione, e varierà infinitamente. Per anticipare subito il riferimento a Benjamin, al quale ricorrerò poi ancora in seguito, anche la riproducibilità tecnica fa sì che non si riproduca mai tecnicamente due volte la medesima cosa. Non a caso Cage componeva il silenzio come testo musicale per un dato numero di minuti e secondi, perché

quel silenzio non è mai un silenzio assoluto e se il pezzo viene riregistrato dà dei risultati totalmente diversi. Inoltre in sede di ascolto gli effetti saranno altri.

Questa era la prima e per così dire la principale cosa che volevo dire; adesso passerò al secondo punto, entrando più da vicino in quella che comunemente si intende per citazione, ma avvertendo di collocarla entro il quadro che ho detto prima, perché per me quello che è importante è quanto ho detto fin qui. Adesso resta qualche rimasuglio marginale e questa parte si risolve in indicazioni bibliografiche, le più ovvie del mondo, ma secondo me utili per essere ripensate in un'ottica un po' meno consumata. Il primo testo a cui vorrei rimandare è celeberrimo, anche se non mi pare lo si citi con quella frequenza che merita. Si cita tutto, naturalmente, a pie' di pagina, e più citiamo meglio è: le bibliografie non sono che un sistema di citazioni e vengono di solito valutate a peso, giustamente anche, visto che dovrebbero testimoniare le esperienze culturali assorbite e dunque l'ipercodificazione di una certa modalità di muoversi nell'orizzonte culturale. Però altro è citare e altro è servirsi effettualmente della cosa citata. Comincerei quindi con un testo che nel complesso direi è contro la citazione come correntemente s'intende: Pasquali, *Arte allusiva* del 1942, in *Stravaganze quarte e supreme*, che esce poi come raccolta nel 1951. Se io dovessi raccomandare a degli studenti diciamo dieci testi da cui partire per la loro formazione, probabilmente, come nella mia ormai conclusa carriera di docente mi avveniva di suggerire, uno dei dieci sarebbe certamente questo, anche perché, come sapete, in dieci pagine Pasquali dice tutto quello che ha da dire, anzi lo dice tutto in tre pagine perché il resto sono esempi, concreti e rilevantissimi, che non sono altro che l'applicazione di alcune idee. Pasquali si giustifica del fatto di servirsi largamente di riscontri, che è dire poi di citazioni: quando commenta dei testi cita per rendere evidenti alcune citazioni contenute nei testi, ma parla poi in generale di riscontri per intendere vocaboli e locuzioni non soltanto nel loro significato razionale, ma nel loro valore affettivo e nel loro colore stilistico. Il problema non è soltanto dire che questo è quello e raccordare due testi, ma è insieme dire che questo non è, o non è più, quello. Parla di poesia come fenomeno di cultura e trova quelle che lui non chiama più reminiscenze, ma allusioni e direi evocazioni e in certi casi citazioni. Questa modalità di classificazione mi pare interessante: citazione è una parola da usare con prudenza e dobbiamo naturalmente intenderci sui vocaboli, senza fare una sorta di metafisica del lessico. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli, le imitazioni il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico, ma le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si

ricordi chiaramente del testo a cui si riferiscono. In sostanza, per quel che ne so io, è Pasquali che inventa la categoria di arte allusiva, non soltanto per il vocabolo con cui la battezza, ma proprio per la concettualità del fenomeno. Se io dico una cosa e questa cosa vuole essere riconosciuta non è una reminiscenza, non è una imitazione, è uno strizzar l'occhio al lettore, gravemente o ironicamente. Il caso più importante di citazione largamente intesa e di allusione è la parodia: la parodia è capitale perché non posso capire quello che viene detto se non capisco l'allusione. Se si perde l'allusione è ancora parodia? Si potrebbe discuterne all'infinito. L'esempio che fa Pasquali, come è noto, è quello dei *Pastori* di D'Annunzio: "O voce di colui che primamente / conosce il tremolar della marina!". Qui Pasquali distingue: può darsi, però non ne è sicuro, che D'Annunzio abbia in mente il grido dei greci di Senofonte che arrivano al mare; può essere ma può anche non essere. Quello che è sicuro è che ha in mente Dante. Questo è il suo modo di interpretare; su quale sia l'intenzione si potrebbe discutere. D'Annunzio esige che ci si accorga di come egli abbia incastonato in una poesia di timbro così differente un verso del primo canto del *Purgatorio,* di come, in altre parole, abbia saputo evocare dinanzi all'Adriatico selvaggio l'infinito mare australe che cinge l'isoletta del Purgatorio. Sul perché si potrebbe aprire un lungo discorso, che naturalmente non faccio. Pasquali suggerisce comunque che io non posso capire questa poesia se non riconosco Dante. Tutto il problema dell'arte allusiva è proprio in questa definizione di un pubblico che può accedere o no a un testo a seconda della sua capacità di riconoscere l'allusione.

Lasciatemi ritornare sul fatto che tutto è citazione: qui si dà per scontato che grosso modo viene intesa la lingua italiana, quella che pur malamente io parlo e voi eccellentemente ascoltate e decifrate. Il presupposto è cioè che noi abbiamo in comune un sistema di citazioni, per cui quando dico sistema di citazioni grosso modo intendiamo la stessa cosa. Poi se cominciassimo a discutere le cose potrebbero complicarsi. Ma è garantita comunque una primaria comunicazione. Anche se Pasquali non avesse addotto questi esempi, si presuppone che se io avessi letto quei due versi, tutti in quest'aula avreste riconosciuto *I pastori* di D'Annunzio, e all'interno la citazione di Dante. Questo è dato per scontato, e questo costituisce un pubblico. Il pubblico a cui si rivolgeva D'Annunzio era così definito. Ogni pubblico è definito dal suo sistema citazionale. Sopra c'è l'ipercodice, che abbraccia tutti i codici dell'universo, per cui se cito una frase in turco – che non so, state tranquilli – può darsi che qualcuno di voi per accidente la riconosca, e allora nascerebbe una complicità magari carica di conseguenze. Ma tutti noi viviamo di que-

ste intese: siccome si vive di citazioni tutti condividiamo l'ultima locuzione che ormai è diventata citazionale. Nel *Grande fratello,* come avrete visto, è entrata la locuzione "a pelle", che credo non esistesse o quasi nella lingua italiana o per lo meno non vi ero mai inciampato consapevolmente e memorabilmente. Quando si apre la seconda ondata del *Grande fratello* bisogna subito mandar via qualcuno e tutti si dichiarano molto imbarazzati perché si sono appena visti e non sanno come fare. Dunque nasce tutto un sistema di valutazioni basato appunto su codificazioni esistenziali molto convenute; quello è simpatico, è antipatico, gentile, quello è un rivale pericoloso. Il primo che va al confessionale e deve dire chi deve procedere alla nomination dice: "mah, è un po' difficile andare a pelle". La locuzione "a pelle", non so, magari è nel primo dizionario che troviamo all'angolo di questo edificio, ma per me è nuova, è una coniazione. Dopo il codice lanciato dal *Grande fratello* sono convinto che ormai tutti coloro che l'hanno ascoltata la riconoscono. Non più di due giorni fa ho sentito qualcuno che parlando in televisione la ripeteva. La fonte in questo caso è sicura: c'è una complicità di codice, e chi ha detto "a pelle" lo ha fatto perché aveva sentito *Il grande fratello.* Poniamo – siamo in piena filologia esistenziale – che la locuzione esistesse diversamente, già autonoma e codificata, si trovasse nei dizionari e si potessero citare autorevoli autori che dicono "a pelle" per dire "alla prima impressione"; è sicuro però che quel tale che ha detto "a pelle" in non so quale trasmissione aveva visto *Il grande fratello* e subito si era impadronito, o eventualmente reimpadronito, di questa locuzione.

Pasquali parte con le tre corone, come si diceva una volta, di fine ottocento: fa osservare che se si legge il *Solon* di Pascoli evidentemente bisogna conoscere le citazioni di Solone e di Saffo che vengono incorporate dal Pascoli bizantino. Ma l'esempio clamoroso è la lirica del Cinquecento, che per la parte maggiore è un'infinita serie di ingegnose variazioni su un libro sacro che tutti avevano a memoria e tutti riconoscevano subito, direi per trasparenza, nei sonetti e nelle canzoni nuove: il *Canzoniere* del Petrarca. E Pasquali accenna appena a tutti i centoni, cioè a tutti i sistemi di costruzioni di testi per citazioni: se io faccio un centone virgiliano, e se ne sono fatti a tonnellate, evidentemente presuppongo un pubblico che conosca Virgilio a memoria. Va bene le acrobazie: un lettore può anche dire: "mi fido; son convinto che tutto quello che hai messo lì insieme son tutti lacerti virgiliani". Credo però che Pasquali metta l'accento sul problema giusto, che è proprio il problema antropologico dell'uso letterario; per questo insisto sulla complicità che si instaura fra autore e lettore. Non si parla mai a tutti, ma si parla a coloro che possono intendere il codice in cui ci si muove. Questo codi-

ce può essere estremamente ristretto, ed è in ogni caso un canone. Se io adesso vi citassi due righe di Pitigrilli scommetto che, salvo un eroe che sta facendo una tesi di laurea su Pitigrilli, la cosa passerebbe assolutamente inosservata; anzi non escludo affatto di aver citato delle frasi di Pitigrilli nel mio discorso, senza aver letto, lo confesso, Pitigrilli, perché appartenevano a un codice largamente condiviso, così come quando dico "buongiorno" sto citando ma non ci penso, non ci rifletto, non mi accorgo nemmeno che sto pronunciando una parola d'augurio. Nessuno pensa che dicendo "buongiorno" dice "ti auguro che la giornata di oggi sia per te buona, propizia". E quando dico "come va" non sto domandando, come qualche volta s'intende, "come va la salute"; invece "come va" è una frase priva di senso, non un'inchiesta medica. Se vado invece a una visita medica e il medico mi dice "come va" allora è giusto rispondere "questa settimana è andata così, mi son tornati quei dolori che avevo".

Secondo testo raccomandabile: Curtius, *Europäische Literatur,* che non è un sistema di citazioni ma un sistema di codici: i topoi sono un sistema di citazioni e se invoco la musa posso non accorgermi di stare facendo una citazione ma sto invece citando uno schema, un modello, e si può arrivare a distinzioni sottilissime. Rimasi impressionato la prima volta che aprii il Curtius, edito nel 1948 – c'è anche un ordine cronologico: prima Pasquali del 1942, del 1948 il Curtius, a parte anticipazioni varie – dal punto in cui scopre il comico da cucina. Quando scopre che nel medioevo dire cuoco o cucina fa ridere scopre un codice che altrimenti sarebbe perduto. È come se io racconto una barzelletta e dico "C'è un carabiniere": tutti sorridono perché esiste un codice che dice che i carabinieri fanno ridere nelle barzellette. Dio mi guardi naturalmente dall'offendere il nobile corpo dei carabinieri, ma succede come con le suocere, o con i matti: appena sentiamo dire "c'è un matto che...", oppure "un tale incontra la suocera un mattino" subito noi ridiamo, perché abbiamo capito che siamo sul terreno della facezia. Il comico da cucina magari non l'avrà scoperto Curtius, e darà tutta la bibliografia del caso, ma ricordo che rimasi impressionato perché di solito noi non ridiamo per il fatto che si parli di cucina; ci si aspetta una buona ricetta, una raccomandazione di un ristorante per bene; queste sono le cose che vengono in mente. Invece nel medioevo e già nel mondo latino ghignavano subito, avevano una reazione del tutto diversa. Se io non lo so, posso essere lì serissimo a vedere entrare in scena un cuoco e solo dopo magari capisco che ci sarà sotto qualche altra cosa, perché bene o male i codici poi circolano. Questo fa sì che per esempio è evidente che se io scrivo un endecasillabo sto citando, perché questa forma non è una forma naturale e io voglio che si riconosca che è un endecasilla-

bo, se no non mi verrebbe in mente di farlo. È vero che la lingua italiana è piena di endecasillabi. C'è un articolo credo di Angioletti sulla "Fiera letteraria" in non so quale anno, e forse non era nemmeno di Angioletti, perché la citazione è un'arte delicata giustappunto, che enumerava una quantità di endecasillabi involontari contenuti in scritte, ecc. Insomma ci imbattiamo in tanti endecasillabi perché tutta una acculturazione di codici fa sì che l'endecasillabo diventi quasi il verso naturale della lingua italiana; allora uno scrive non "vietato sputare sul pavimento" perché quello non è un endecasillabo, ma qualcosa del genere, e se ce la avesse fatta avrebbe messo anche quello in endecasillabo, e viene fuori il verso, non per amore dell'arte ma perché gli ronza nell'orecchio. È come il povero Ovidio che come apriva bocca, si lamentava, era subito verso: una specie di alienazione professionale. Figuriamoci se uno scrive un sonetto, ma anche un articolo di giornale, per parlare di scritti non particolarmente complicati. Solo chi patisce un lutto sa che parte fondamentale dell'elaborazione del lutto è l'elaborazione dell'annuncio sui giornali, e così un telegramma per nozze è più duro a comporsi della *Divina Commedia* perché c'è tutto un codice che impone dei criteri, ma non si può nuotare nel codice banalmente per poco che si voglia apparire fini, e dunque occorre escogitare qualcosa di un po' diverso. Citerò un aneddoto perché i fatti valgono sempre più che i discorsi: quando morì Stravinskij Berio mandò – me lo raccontò la moglie – un telegramma che diceva "Grazie", firmato Luciano Berio. Fu considerata una cosa vergognosa e non capirono che era il massimo dell'emozione, della commozione. Era il ringraziamento per tutta la grande musica che Stravinskij aveva portato al mondo e che Berio aveva considerato punto di riferimento fondamentale per le proprie operazioni. Ma un musicista, lo ricordava proprio Pasquali fra l'altro, sa che scrivere un quartetto è già citare. Naturalmente i codici cominciano, questo è evidente, e si può cercare quando è nato il primo quartetto quando è nata la prima sinfonia che si chiamasse sinfonia. Ma se io dipingo un'annunciazione – oggi se ne fanno pochine, ma capita, anche se appartengono a un genere sottoartistico nel complesso – sto citando. Non sono un esperto di storia dell'arte ma non ho mai visto in un'annunciazione un angelo che non stesse a sinistra e una madonna a destra, almeno statisticamente parlando; poi se per caso le cose non stanno così la questione è piena di interesse: io sto citando e lavoro sulla citazione, quindi strizzo l'occhio allo spettatore, e infatti ce ne sono che non corrispondono agli schemi. Ieri, appena arrivato qui a Firenze, sono andato a vedere una mostra di Bueno, vecchio amico defunto, dove c'è un'annunciazione con le parole in ebraico, ecc. Naturalmente l'angelo annunciatore, che però ha

una faccia diabolica apposta, è a sinistra e la vergine a destra. Così anche nel *Purgatorio,* se non sbaglio, e lo si deduce dalla famosa scultura opera di Dio.

Per chiudere il secondo punto: Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*: leggere la sezione sul gesto citabile, dove si parla molto della citazione come sistema di interruzione. Siamo in piena filosofia antropologica benjaminiana: si rompe il continuum e si stacca qualcosa dal contesto; il gioco è quello di contestualizzare e decontestualizzare, di spezzare il discorso. Siamo al polo opposto, se volete, della diligenza di Pierre Menard: quello replicava e voleva dire tutt'altra cosa perché, come sapete bene, ma val la pena di ricordarlo, il *Don Chisciotte* di Menard è totalmente diverso dal *Don Chisciotte* originale, perché qua si scopre un'allusione alla fenomenologia, là alla fisica atomica, perché a leggerlo oggi acquista dei significati che naturalmente non aveva. Allora non è modificata una parola ma è già tutta un'altra cosa, il che vuol dire fra l'altro che il famoso ipercodice iperuranico è il massimo di storicità possibile, perché non sta nell'iperuranio, ma è il sistema delle relazioni storiche. Cito me stesso: ho scritto un po' di anni fa un *Brecht secondo Benjamin* dove facevo riferimento proprio a queste cose e facevo uno sperticato elogio, che è il meno che si possa fare secondo me, dei commenti ad alcune poesie di Brecht stesi da Benjamin. Quindi al famoso studente bisogna far leggere Pasquali, dargli in mano Curtius, e raccomandargli la lettura di Benjamin, prima ancora forse di *Che cos'è il teatro epico,* dei commenti ad alcune liriche di Brecht, dove c'è una filosofia del commento, e tante altre cose. Ma non è tanto questo che mi interessa ora, quanto capire a che genere appartiene questa poesia: cioè non quali citazioni vengono fatte ma a quale sistema si allude nell'organizzazione del testo. Esempio tipico: la famosa poesia contro la seduzione: *Non lasciatevi sedurre,* che poi è nel terzo atto di Mahagonny e mirabilmente messa in musica da Weill, mirabilmente perché confluisce con l'intenzione dell'autore. *Non lasciatevi sedurre* è una specie di canto sacro luterano, e allora uno s'aspetterebbe un testo che dicesse: non lasciatevi sedurre, bisogna vivere piamente. Ma si dice esattamente l'opposto: non lasciatevi sedurre, una volta che siete morti non c'è più niente. Vi seducono coloro che vi dicono sii buono, opera secondo il bene, e vi promettono mari e monti, anzi cieli precisamente, e invece no, tutte queste sono frottole; non lasciatevi portare sulla cattiva strada dalla gente per bene, pia, proba e massimamente dai religiosi. Tutto questo è montato come un canto luterano; uno lo sente e pensa subito a un canto ecclesiastico. Tutto il bello è quello, e se perdiamo il riferimento sacro la poesia magari non cessa di fare effet-

to del tutto, ma non entriamo in sintonia con quel codice e non l'afferriamo.

Ultimo esempio, anche questo personale: in questi giorni a Genova hanno rimesso in scena una traduzione che avevo fatto delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Chi non le ha lette non si spaventi; infatti io l'ho tradotta col titolo *La festa delle donne*; poi la cosa ha avuto successo ed è stata replicata perché *Tesmoforiazuse* è un titolo che non incita nessuno spettatore probo a varcare la soglia di un teatro. Questa traduzione l'avevo fatta nel 1979 per lo stesso gruppo teatrale genovese e adesso l'hanno rimessa in scena per Siracusa. Il testo è molto difficile perché è un testo antieuripideo e pieno di citazioni di Euripide, soprattutto nella seconda parte, e c'è tutto un sistema di riferimenti da noi remotissimi. Per esempio ci sono tanti inni e canti sacri perché le donne celebrano la festa di Demetra e di Core. È chiaro che il contemporaneo sentiva tutte le allusioni, le deformazioni, gli scarti, ma la cosa diventa ancora più complessa perché nella parte finale ci sono tre parodie di tre tragedie di Euripide di cui due perdute (per fortuna gli scoli permettono di ricostruire almeno essenzialmente le parti citate) e una invece conservata. Anche se lo spettatore magari non ha letto niente, Euripide è però citabile, sia pure come fantasma colto. Se in mezzo a un linguaggio basso a un certo punto io prendo un'aria come se citassi l'*Iliade* di Monti, allora scatta qualcosa; in una situazione che è più o meno grottesca si riesce a far capire che c'è uno scarto stilistico e questo è sufficiente a creare l'effetto comico, dà l'idea che lì sto citando e alludendo, anche se manca il riferimento preciso, che spesso non abbiamo nemmeno noi, perché due volte su tre ci fidiamo di quello che dice lo scoliaste. Ma qui introduco un'altra idea che mi pare importante: la traduzione è una citazione da far invidia a Menard: quando traduco non faccio che citare. Io prendo un testo e naturalmente passo da una lingua a un'altra, ma il risultato è una compatta, lunga citazione, con pretesa anche di fedeltà. E naturalmente il sogno del traduttore è fare non *una* ma *la* traduzione di qualcosa, e tra l'altro, a proposito dei sistemi di codici che mutano, le traduzioni non resistono. Ossia, se resistono, resistono come opera del traduttore, cioè noi leggiamo la traduzione di Monti perché vogliamo leggere Monti. Se voglio leggere Omero non vado a prendere Monti, anche se i contemporanei credevano davvero che fosse fedelmente citato il povero Omero. Noi naturalmente non lo pensiamo più; pensiamo invece che stiamo leggendo Monti e tutto sommato facciamo bene.

Ultima osservazione su questo secondo punto: vorrei spendere due parole sul citazionismo che viene identificato con la postmodernità. Nessuno sa bene che cos'è il postmoderno, salvo

gli architetti che sono le uniche persone assennate, non in quanto architetti ma perché quando dicono postmoderno hanno un'idea chiara e distinta. È solo per dire che la modernità è morta, come si diceva poco tempo fa, prima dell'undici settembre, che la storia è finita, dopo di che il povero Fukuyama ha spiegato che voleva dire un'altra cosa. In realtà il citazionismo, poiché non esiste altro che arte allusiva e perché tutto è allusione ovvero citazione, è sempre esistito. Se consideriamo Omero, limitandoci all'area della nostra tradizione culturale, l'*Iliade* e l'*Odissea* sono due sistemi di citazione: gli aedi si rubavano, ossia si scambiavano continuamente mezzi versi prefabbricati, versi interi, li combinavano, li montavano, li adattavano, non facevano che citare. Questa è l'epica, ma tutte le culture partono chiaramente come sistemi di citazione e non abbandonano mai il citazionismo. Altro che postmoderno; se mai è prearcaico. Ma altro è se vogliamo intendere proprio l'arte allusiva nel senso nostro, cioè la strizzata d'occhi; allora non occorreva strizzare nessun occhio, perché quello era l'unico codice di un certo tipo di comunicazione, dal quale non si poteva fuoriuscire. Invece, come Pasquali documenta con precisione, se io leggo Virgilio devo conoscere Omero a memoria e non solo. Come è noto, a proposito di traduzioni, i primi a tradurre sono i latini (per i greci, gli altri erano barbari, li derubavano ma non li traducevano). Che cos'è *Ille mihi par esse deo videtur* se non precisamente una citazione globale, ossia una traduzione? Per fortuna ci è arrivato anche il testo di Saffo e allora possiamo metterci lì a fare tutti i calcoli e i rapporti. Immaginate invece che non avessimo il carme di Saffo e leggessimo *Ille mihi par esse deo videtur,* sarebbe tutta un'altra cosa, e non capiremmo nemmeno bene come sta tutta quella faccenda, perché è pieno di tali e tante malizie che non oso nemmeno suggerirle. Ma se c'è un sistema citazionale forte è il sistema moderno, e non il postmoderno. Se dovessi citare qual è il più citante testo che esiste sarei in gravi dubbi: Omero l'ho già promosso ad archetipo generale, di Dante non posso capire una parola se non faccio riferimento al sistema di allusioni e citazioni. "Nel mezzo del cammin di nostra vita": ma chi capirebbe mai una cosa del genere se non sapesse ad esempio tutto quello che è legato ai famosi settant'anni. E quello è ancora il meno, perché basta una noterella a spiegarlo; ma tutto il metaforismo del cammino della vita, tutte le infinite note sul "nostra vita" e su "mi ritrovai", e poi la selva oscura. Tutto è codificato. La questione è come mi muovo all'interno di questa iperallusività che scoppia da tutte le parti. Dovessi indicare dunque il testo più citante sceglierei la *Waste Land* di Eliot, dove le citazioni sono buttate lì esplicitamente, promosse, dichiarate, nella lingua originale tanto perché non nasca nemmeno l'equivoco che si tratti

solo di calco e di trasposizione; e note a pie' di pagina che dicono che quello è il Tristano e Isotta, o che si sta citando un passo in sanscrito.

La pittura moderna, lo do per scontato, comincia con Manet, e particolarmente con due dipinti, *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*. È impossibile leggere *Olympia* se non si sono viste le Veneri del Cinquecento e non si ha nemmeno l'idea che esistono; non si capisce nemmeno che al posto della Venere c'è una prostituta. Siamo evidentemente in pieno baudelairismo con la serva negra, i fiori, il gatto e tutto il resto. Se non afferro l'allusione mi trovo come il povero Napoleone III, che si sdegnava e diceva "Che puttanata è questa", e diceva la verità, perché era una puttanata, solo che lo voleva essere e bisognava cogliere tutto questo sistema, se no non si capisce niente e quello non è più l'*Olympia*, cioè il quadro fondatore in qualche modo dell'arte moderna. Per *Le déjeuner sur l'herbe* si possono indicare come genere prossimo di riferimento un dettaglio di un'incisione di Raimondi derivato da Raffaello e giocato sulle varie rappresentazioni di dei fluviali, più *Les demoiselles des bords de la Seine* di Courbet. I signori borghesi in posa lì davanti con la donna nuda sulla riva della Senna: una cosa dell'altro mondo. Se guardo il quadro e non so queste cose tutto il sistema delle allusioni si perde e resto lì scandalizzato come i borghesi del tempo; ma quelle pose sono invece tutte calcolatissime.

Terzo e ultimo punto: da tempo, ossessionato come tutti i miei diciamo coevi in largo senso, più vecchi e più giovani di me, vado cercando un bilancio del Novecento. È stato il secolo dell'avanguardia, della psicoanalisi, il secolo dell'anarchismo culturale, il secolo del cinematografo. I tempi combinano quasi perfettamente. La psicoanalisi va al millimetro perché c'è l'*Interpretazione dei sogni* che apre il secolo; guardate il calendario e vedrete che aveva calcolato giusto. Invece nel cinematografo c'è un disguido di cinque anni, ma nel complesso funziona bene. Quando sostengo che il Novecento è il secolo del cinematografo, come da un po' di tempo vado dicendo in circostanze di questo genere, punto su quello non perché il cinematografo abbia avuto un'influenza così decisiva (e risparmio tutte le considerazioni che si potrebbero fare), ma perché è il secolo del montaggio. Il montaggio è quello che una volta si chiamava sintassi, ma se sintassi implica un galateo, un codice selezionato, col montaggio salta tutto. Vedere Benjamin, teoria dello choc, rottura del continuo, e questo è il sistema comunicativo. Non è necessario essere andati al cinematografo per vivere di montaggio: una volta si sarebbe detto è lo spirito dei tempi, cioè, per dirla con i piedi per terra, ci sono delle ragioni strutturali che influenzano la cultura europea con la crisi dello sviluppo borghese e fanno sì

che si vive di montaggio, e l'effetto choc perfettamente individuato da Benjamin è la regola dell'arte moderna. È questo che se mai entra in crisi proprio con l'età della postmodernità; non che la modernità sia finita, io spero di no, saremmo davvero in cattive acque, ma c'è un indebolirsi di queste spinte anarchiche, contestative, avanguardistiche, della stessa psicoanalisi, che non gode più di eccellente salute, del cinema stesso, perché dopo Godard si è sempre più disabilitato, si è sempre più televisionizzato. Non ho niente contro la televisione, ma gioca a sfavore del sentimento del montaggio. Se dico che il montaggio è tipico della modernità mi si può rispondere che è sempre esistito; ma questo è proprio quello che volevo dire, perché il montaggio non è altro che la messa in evidenza del fatto che tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici. Questo è sempre esistito ma non lo sapevamo. È ben diverso se io leggo Omero dopo che so che esiste il montaggio: non è che cambi tutto, però ho una chiave che mi permette di comprenderne il funzionamento e più ancora di percepirlo e di viverlo come un effetto costante di choc, cioè col senso del frantumarsi di una continuità. Altro che classicismo: comincio a godere di tutti gli sbalzi, di tutte le sorprese. Occorreva arrivare al montaggio per leggere come montaggio tutto il lavoro di cucitura che faceva Omero. E Dante mi si sleviga tutto, perde tutta la buona educazione. Ma perfino i petrarchisti, che dovrebbero essere il colmo del leccato (non metto quella rima perché quella parola in rima il Petrarca non la metteva) con il loro cruciverbalismo ossessivo diventano finalmente godibili perché nascono degli choc continui nel sistema combinatorio. Niente è più scorrevole e fluido nel momento in cui io entro davvero nel gioco citazionale, non come un sistema autoritario, ma come un sistema continuo di opzioni per cui tra gli infiniti – potenzialmente, in realtà finiti, come sempre – scarti che mi posso permettere scelgo quelli e non altri.

2001